BIBLIOTECA FRACASSA

F. FONTANA

IN TEATRO

(con due lettere di G. C. MOLINERI)

POLEMICA - LA MUSICA
IN TEATRO
TRE POEMI MUSICALI

7° Migliaio



ROMA 1884

IN TEATRO

F. FONTANA

IN TEATRO

(con due lettere di G. C. MOLINERI)



7° Migliaio



ROMA

CASA EDITRICE A. SOMMARUGA E C.

Via dell' Umiltà - Palazzo Sciarra

1884

ROMA. - Tipografia nell'Ospizio di S. Michele.
di Carlo Verdesi e C.

NELL'ATRIO



NELL' ATRIO

Alcuni anni or sono, su un giornale del Piemonte io pubblicai una sfuriata contro il Teatro. — L'amico G. C. Molineri, con molta gentilezza e vigorìa, sorse a difenderlo. — Io replicai.

Oggi, col cortese consenso dell' amico, pubblico riunita quella polemica, e non mi sembra inutile il pubblicarla, perchè, attendendo io a qualche lavoro teatrale che riesca a dar prova da parte mia di una critica meno platonica verso il Teatro, la lettura di questa polemica potrebbe almeno servire a scusare, se non a spiegare, il metodo e gli in-

tendimenti dai quali i miei lavori da teatro saranno informati.

Alla Polemica aggiunsi tre *Poemi Musicali* e certe proposte che riguardano esclusivamente lo spettacolo di concerto e d'opera.

Certo, tanto io quanto l'amico G. C. Molineri avremmo potuto appiccare nuovi argomenti alla discussione contenuta in questo libro; ma entrambi abbiamo creduto far cosa onesta nel ripresentarla tal quale, riservandoci ad adoperare i nuovi argomenti nel caso di qualche nuova difesa o di qualche nuovo attacco.

F. Fontana.

POLEMICA



SFURIATA

Per quel dovere che tutti gli uomini hanno, o sarebbe utilissimo che sentissero il bisogno di avere, io mi faccio talvolta - il più spesso che mi è possibile - un esame di coscienza, per cercare di uccidere in me in germe, e quindi più facilmente, certe erbe cattive che fossero per ispuntarvi, o, per lo meno, per cercare di diminuire, per quanto mi è fattibile, il novero di quelle che oramai vi fossero già cresciute ad onta di ogni precauzione, vuoi per circostanze imprevedibili vuoi per quella rapidità di sviluppo che è nella loro natura.

Una di queste erbe cattive che, ad onta di ogni sforzo da parte mia, è cresciuta e cresce anzi ogni dì più nella mia coscienza d'artista, è l'antipatia per il teatro. Io ho fatto ogni tentativo per riuscire a sminuirla, e ne ottenni il risultato contrario: ho frequentato il teatro assiduamente; ho intavolato delle liti impiccate cogli amici più intelligenti, più cari e più fanatici per il teatro, nella speranza vivissima di far scattare da loro - come battendo su un pezzo di silice - la scintilla di una risposta, il fuoco d'una osservazione, che potessero comunicarmi il loro calore, incendiare i miei processi logici in odio alla scena; poi, sempre nella speranza di potermi convertire, ho letto quanto v'ha di migliore in difesa del teatro e ho passato allo staccio della più stretta severità tutto quello che mi avveniva di leggere contro di esso. Ebbene, il mio *totale* è stato pur troppo dei più negativi.



Sulle centinaia e centinaia di sere che passai al teatro, appena appena una dozzina io potrei contarne, nelle quali la mia fibra artistica si sentì veramente scossa, nelle quali uscii, a rappresentazione finita, contento d'esservi stato. - Le altre sere - commedia o melodramma che fosse - mi è sempre sembrato di assistere a dei tentativi più o meno ben riusciti di mistificazione, a degli atti di servilismo ripugnante per ottenere un applauso volgare, a delle transazioni e a delle concessioni vergognose per chiunque abbia un sentimento artistico veramente delicato.

In teatro l'arte scende a mercato, e allora non ha più diritto di chiamarsi arte. E questo è tanto vero, che più una produzione da teatro si ispira a criteri d'arte pura, più il pubblico stenta ad accettarla, e più bisogna lottare perchè le venga concesso almeno quel benevolo orecchio che non si

nega mai ad altre produzioni molto inferiori. Per queste, anzi, si erigono facilmente archi trionfali e il benevolo orecchio si muta tosto in successo. E ciò, per chi ama l'arte davvero, è proprio edificante!

Gira e rigira, volta e rivolta, sulle scene, in generale, è sempre la stessa canzone. Oramai si è giunti al punto che si sa come far piangere, come essere eleganti, come fare sbellicar dalle risa... plateali... (notate che è passata persino in predicato questa parola) l'uditorio. Molta dose d'amor di *mèdre*, parecchia d'amor di *pèdre*, una buona presa d'amor figliale, qualche definizione della donna... insomma il teatro è ridotto, come doveva avvenire, ad una pozione fabbricata su ricetta nota; le eccezioni sono pochissime, ma anche queste non vanno esenti da due osservazioni, le quali, salvandole come roba d'arte, o le rapiscono al teatro o le condannano a una vita poco durevole; la prima: che piacciono anche soltanto lette, senza bisogno di messa in scena, di attori, di suggeritore, di *teatro* insomma; - la seconda: che, a memoria d'uomo, esse non

hanno mai osato un bel nulla, per quanto le si chiamino ardite.

Dal teatro, anche dalle sue migliori produzioni, non si è mai predicata, infatti, nessuna verità... se non dopo che questa verità era stata riconosciuta da tempo parecchio.

La paura dei fischi, di allontanare i ricchi, di offendere la suscettività delle dame, chiudono il teatro moralmente in un cerchio di ferro, come materialmente ve lo rinchiudono le esigenze del palcoscenico. Perciò il teatro mi ha sempre fatto l'effetto di uno di quei quarantottisti, i quali stettero nascosti in cantina durante le Cinque Giornate, ed alla sesta fecero capolino, armati di tutto punto, per gridare con voce fresca, e quindi più atta a farsi udire: — Viva la libertà!

E con tutte queste esigenze morali e materiali, volete proprio gabellarmi che il teatro sia arte?... Ma arte vuol dire ardimento, vuol dire libertà di pensiero senza limiti, naturalezza senza restrizioni, ingenuità. Quando qualcuno tenta di far scendere il teatro su questo campo, convien che batta in ri-

tirata, o che riformi o trasformi e difformi tanto l'opera sua che è pietà il pensarvi. Il teatro ha bisogno persino di castrare i capolavori di Shakspeare quando vuol farsi bello di essi!



Qual differenza, invece, fra il numero delle sere che io ho passato gradevolmente a teatro e quello delle sere che io ho passato gradevolmente con un libro fra le mani, o, magari anche, in compagnia di uno o due amici intelligenti e buoni, discorrendola di quanto v'ha di generoso e di potentemente intellettuale! - Qual differenza!

Qual differenza specialmente fra il numero di queste serate deliziose e quello di certe altre passate alla rappresentazione di un melodramma, sul genere, mettiamo, della *Stella del Nord*, del cui stampo - anteriori e posteriori - ce n'è una farragine infinita!

Che mare profondo di convenzionalismo sono

questi melodrammi! In che mondo enorme di buaggine si mette il piede quando si entra nel loro ambiente!

Pare impossibile! Pochi minuti prima si parlava di logica, di verità in arte, di ardimento sublime; poco prima si giocava, da uomini adulti, con quello splendido balocco che è l'ingegno umano; e, adesso, a poca distanza di tempo, che!... a pochi minuti di differenza, eccovi a dover subire trasecolati le combinazioni più eteroclite, i colpi di scena più gaglioffi; eccovi a fare « *hop! hop!* » con un manico di scopa fra le gambe, come i bambini, obbligando voi stessi a credere che quel manico di scopa è un cavallo, e a trattarlo e a parlarne come se lo fosse davvero.



È inutile! - Io sono un peccatore impenitente, un ostinato incorreggibile! Laddove io non trovo il fascino dell'arte; laddove, anzi, si vuol uccel-

larmi grottescamente coi più sciocchi artifizi; laddove tacitamente mi si dà del cretino; io non posso lasciarmi disarmare da qualche pezzo di musica abbastanza ben riuscito, io non posso sentire entusiasmo alcuno, io non posso provare che quel travaso di bile che prova a buon diritto chiunque si sente insultato e non può far pagar caro l'insulto all'insultatore!



Ah! voi mi mettete alla tortura e pretendete che io vada in solluchero per qualche canzonetta buonina che voi cantate intanto che mi martirizzate?... Aspettate un poco! Appena mi avrete tirato giù dall'eculeo, che applausi... coi piedi... vogliono essere!

Dinanzi al melodramma sconclusionato, sfacciatamente convenzionale, d'un convenzionalismo che la pretenderebbe a passare per arte, quale si ostinano a farmelo digerire oggi ancora, io, in nome

dell'arte, mi sento bollire il sangue nelle vene, perchè una delle due: - O l'arte la si ama davvero, cioè proprio con quella passione con cui si amerebbe una donna, e allora ci si deve appunto indegnare di ogni sfregio che le vien fatto, come ci si sarebbe indegnati dello sfregio fatto alla donna adorata; o l'arte non la si ama così, e allora non parliamone neppure, non usciamo in professioni di fede e in lirismi ipocriti quanto inutili.

Al nostro tempo c'è da perdere la testa, a sentire certuni. Costoro portano alle stelle, per esempio, la musica classica e pura, i grandi scrittori, il genio - che non è altro, per chi ben osserva, che sublimazione di buonsenso, perchè è sublime percezione di rapporti non possibile che a certi cervelli privilegiati - e poi, questi medesimi certuni sullodatissimi, si inalberano, si impennano, disapprovano se un povero diavolo - il quale ha applaudito finora a tali loro idee, il quale ha creduto finora come in un vangelo a quei grandi musicisti e a quei grandi scrittori - se un povero diavolo, dico, protesta, altamente inviperito, contro

alle profanazioni baggee le quali osano ancora atteggiarsi a spettacolo d'opera degno dell'applauso della gente squisita e innamorata sul serio dell'arte.



Il melodramma vecchio appare oramai, in genere, un raffazzonamento così spaccato e così slegato, una carneficina così spietata e ridicola al tempo stesso del senso comune, un mercato di volgarità e di mezzucci così spudorato, un ammasso tale di corbellerie colossali e di piccinerie imbecilli, che io credo che ogni artista nel vero senso della parola non possa più permettere almeno che da altri, i quali posano ad avere squisitezza e delicatezza di sentimento artistico, si continui a considerarlo come roba d'arte.



— Ma è un divertimento come un altro! - esclameranno costoro.

È la stessa risposta che hanno finito col darmi, presi alle strette, gli amici cari e intelligenti, anche a proposito del teatro di prosa.

È un divertimento come un altro! Ma, allora, ammettete dunque che l'arte ci può entrare o può starsene lontana mille miglia che sarebbe tutt'una, e che, perciò, il voler considerare tale divertimento come cosa d'arte è ingiusto ed illogico, *quod erat demostrandum*. - E permettetemi anche di soggiungere che non solo è ingiusto ed illogico, ma umiliantissimo altresì, perchè io vi ripeterò una domanda:

Per chi ama davvero l'arte, come amerebbe appassionatamente una donna, è proprio un divertimento quello di vedersela prendere a schiaffi sotto agli occhi per 4 o 5 ore di seguito? C'è qualche

innamorato il quale si divertirebbe a questo giuoco? - Lo dica, perchè allora gli procureremo subito subito un posticino al manicomio.

Eppure ci sono certuni i quali vanno predicando d'amar l'arte alla follìa e sopportano che il teatro le infligga di simili oltraggi, e applaudono, e trovano giusto che si applauda, o, per lo meno, non alzano la voce per protestare in nome della propria amante.

In nessun genere di produzione teatrale poi, quanto nel melodramma, appare più evidente la contraddizione in cui sono costoro.

Eglino si dichiarano convintissimi... a parole, che, affinchè un melodramma sia davvero un'opera d'arte, musica e poema devono essere indissolubili come anima e corpo, e non possono andare disgiunti, nè differire l'uno dall'altro per squilibrio di valore artistico, come avviene quasi sempre; costoro sono tanto d'accordo in ciò, da opinare persino che, affinchè quella fusione fra poema e musica sia veramente compiuta, è necessario che maestro e poeta siano una persona sola; costoro sono tanto

d'accordo in ciò, da opinare persino che, perchè l'opera sia una vera opera d'arte, è d'uopo che il maestro vi svolga una grande idea e vi rifugga da ogni manierismo, da ogni incastratura di aneddoti, d'incidenti, d'episodi, di canzonette tirati dentro nell'azione per i capegli; costoro sono d'accordo che il buon gusto debba esservi re e che gli effetti plateali debbano essere aboliti; ma costoro - dopo aver giurato e spergiurato tutte queste belle cose e dopo averle applaudite, messe in atto, nel *Mefistofele* del Boito, per esempio - sono capaci di digerirsi ancora, puta caso, la *Stella del Nord;* e di uscire dal teatro non indignati, non seccati; e di avercela adesso con me perchè rivedo aspramente le bucce a loro e al vecchio melodramma, dichiarandolo possibile soltanto come documento storico.

Costoro hanno una logica così strana, che io non saprei come definirli. Che direste voi di un uomo il quale viaggiasse ancora in biga per far presto, laddove ci sono fior di linee ferroviarie, e osasse sostenere anche, che la biga è veicolo eccellente

e utilissimo e comodissimo, e così via? - Che la biga possa essere ammirata come documento storico della locomozione e possa anche servirsene chi non ha altro mezzo, vada... Ma che della gente, la quale vuol farsi credere di finissima tempra artistica, sopporti e lodi ancora una *biga* come il melodramma vecchio dopo aver lodato e apprezzato le vaporiere, oh questo poi non vi sembra inconcepibile?



Quello che mi son permesso di dire riguardo al melodramma, lo potrei ripetere per il teatro in generale. Non è quistione che di qualche smorzatura di tinte, ma, insomma, è innegabile che anche nel teatro di prosa non si esce dal campo degli espedienti, degli intrecci più o meno illogici, degli arzigogoli più o meno ad effetto, dei convenzionalismi più o meno noiosi, delle esigenze più o meno

grulle e insormontabili materialmente e moralmente parlando.

Che il teatro ci sia, ammesso; che vi sia della gente la quale ci si diverta ancora, e ci si diverta più che a leggere un libro dove l'arte sgorghi in libertà, ammesso anche; ma questo non dà ragione a coloro i quali pretenderebbero di collocare il teatro nel grembo dell'arte vera; ma questo rende persino ridicoli, mi pare, quegli altri fanatici i quali si ostinano ancora, anzi, a proclamare il teatro come la perfetta fra le sue espressioni.

Del resto, con mia grande soddisfazione, il teatro è in decadenza. Nonostante le cure e gli eccitamenti e gli emollienti e gli incoraggiamenti prodigatigli, il teatro, persino in Francia, è in grande ribasso. Ha la sorte che merita. L'umanità civile entra in un periodo di vita che non è più l'infanzia, e i balocchi, a lei favoriti poc'anzi, cominciano naturalmente a venirle in uggia.

Il libro invece trionfa; e non solo il libro in genere, ma il libro specialmente che fa pensare. La gente còlta e intelligente capisce oramai di non

andar più in teatro che per vezzo, per moda, per vedere delle signore, per passare la sera, specialmente d'inverno. Il teatro, per la gente di squisito sentire, comincia a diventare un oggetto di lusso e null'altro, e gli oggetti di lusso sono appunto quelli che hanno maggior sicurezza di scomparire; non sono che gli oggetti di vera necessità che restano imperituri e, fra questi, il libro è annoverato oramai trionfalmente; esso osa tutto, esso tenta tutto, esso incide e rivela, e nota, e parla, e convince, e diverte, e commuove, e cambia le opinioni ad ogni momento, quando volete, in viaggio, a letto, a pranzo, dovunque; mentre il teatro, stretto dalle sue pastoie materiali e morali, dalle sue esigenze, ecc., ecc., resta là agonizzante, a malgrado de' galvanizzamenti de' suoi soldatini.



La morte, poi, ha già colto il teatro in parecchi membri; già il melodramma è spedito, ed il teatro

se lo trascina dietro come una gamba accidentata. Ciò è tanto vero, che l'entusiasmo (benchè guadagnato a fatica) è ora riservato soltanto a quelle opere, le quali del melodramma antico non hanno più impronta alcuna, ognuna delle quali, anzi, non è invece per esso che un solenne atto di accusa o una palata di terra dipiù buttata sulla sua bara.

E, se ciò non bastasse, la musica pura istrumentale guadagna proseliti ogni giorno. - Le masse, più intelligenti che vent'anni or sono, presentano già i primi sintomi di una rivoluzione artistica auspicatissima, l'avvenimento della quale sarà la rovina compiuta del teatro. - Appena appena sulle scene resterà qualche declamatore dalla voce formidabile, o qualche umorista straordinario; il resto dovrà perire. Le masse, più intelligenti che vent'anni or sono, non più bambine affatto in materia d'arte, cominciano a capire che fra Dramma e Teatro ci passa una gran differenza, la differenza che passa fra oro ed orpello.

Le masse cominciano a capire che il Dramma vero è quello che non soffre pastoie e strettoie

convenzionali, morali e materiali; che il Teatro, invece, è appunto il rappresentante antidiluviano di queste pastoie e di queste strettoie; e che quindi non è da esso, ma da ben altra specie di spettacolo ch' esse possono aspettarsi il piacere di una commozione drammatica veramente grande e squisita.

Questo spettacolo cominciano già ad abbozzarlo i concerti popolari; e di tanto più il libro acuirà e fortificherà le intelligenze, di tanto più tutto l' arsenale dei convenzionalismi teatrali apparirà ridicolo, di tanto più le masse cercheranno spettacoli diversi, di tanto più l' arte pura - la musica istrumentale in prima linea - verrà riconosciuta come il solo mezzo possibile per divertire; imperocchè allora si farà consistere il divertimento non già in gingilli artifiziosi o reboanti, degni di bambini, ma nella sublimazione dello spirito, gingillo ben più degno di uomini nel senso nobile, gentile e intelligente della parola.



Allora quegli scrittori d'ingegno i quali oggi si ostinano ancora a *far* del teatro - cioè a scrivere drammi e commedie, e tragedie in versi e in prosa, e melodrammi del vecchio stampo, logorandosi l'estro, umiliandosi ad ogni piè sospinto dinanzi alle esigenze più grulle - allora, dico, quegli scrittori d'ingegno i quali si ostinano ancora oggidì a *far* del teatro, potranno, risparmiando umiliazioni e sacrifici, far apprezzare le opere loro senza apparato di decorazioni, senza presepi di quinte, senza smancerìe convenzionali di attori e di attrici, o per lo meno non ricorrendo ad essi se non in quella dose che loro potrebbe convenire; essendone loro medesimi i padroni, non i domestici; piegando essi alle proprie esigenze, non sè alle loro.

Allora i musicisti faranno sognare agli uditori drammi e fantasie che oggidì, per la gente squisita, gli apparati e le esigenze del palcoscenico e dei

cantanti non fanno che guastare. Allora i 70 e i 100 mila franchi per stagione se li guadagneranno per lo meno, e con maggior giustizia, i grandi poeti, e non più il primo ignorante venuto perchè dotato di un' ugola ben costrutta.

Allora si risparmieranno le pazze spese che oggidì ancora si fanno per la coreografia e che darebbero qualche ragione di bestemmie e peggio a tanta gente affamata e senza lavoro.

E allora, anche voi non correreste più il pericolo di essere annoiati a morte da un brontolone come sono io, perchè, tolto il peccato, sarebbe abolito lo staffile, e io non avrei altro da fare che comparirvi invece dinanzi coll'entusiasmo sulle labbra.



A questa sfuriata, il mio amico G. C. Molineri rispose colle due lettere seguenti:

Lettera I.

Caro Fontana,

Tu sai che io amo l'arte drammatica, e per conseguenza il teatro, più che con affetto sviscerato, con vera passione. Nè in questo mio amore entra alcuna mira personale. L'amo, non per quel pochissimo che ho fatto o per quel poco che potrei fare per l'avvenire, ma per il moltissimo che hanno fatto gli altri. L'amo, perchè dall'arte drammatica ho ricavate non poche fra le più profonde commozioni della mia vita; l'amo, perchè nella storia del dramma trovo la storia intima ed intellettuale del-

l'umanità, e nel dramma stesso uno dei mezzi più potenti della civiltà, una delle forme più alte dell'arte.

Puoi quindi immaginarti con quale animo abbia letto la tua sfuriata, e non ti recherà stupore il vedere come io m'affretti a pigliare le difese del teatro, da te, senza una pietà al mondo, condannato in contumacia. Bada bene però: io non intendo di fare una polemica di idee e di convinzioni: quand'io ti opponessi una serie di affermazioni colle quali mi sforzassi di sollevare al cielo più sublime il teatro che tu hai voluto colle tue precipitare alle Gemonie, saremmo al punto stesso di prima; i miei assiomi laudatorii varrebbero i tuoi ripieni di biasimo, e per poco che si traesse in lungo una simile polemica, entrerebbe di mezzo il pubblico annoiato, fischiandoci e mandandoci a quel paese.



La tua sfuriata mi fece l'effetto di uno sfogo di malumore: forse la notte prima avevi sofferto di un incubo straziante, simile a quello che ti colse in montagna, quando sognasti di avere un *alpenstock* che ti forasse il cervello da orecchio ad orecchio. Ti sarà parso di sentirti accatastate sul petto le migliaia di commedie orribili scritte da che esiste il teatro, e di non poterti liberare da quel peso immane che ti soffocava, se non assistendo alla rappresentazione di quelle informi produzionacce, recitate per giunta da attori degni di esse. Comprendo che, svegliato dopo un incubo simile, per tema che mai potesse rinovellarsi, tu abbia gridato: - Ci metterò riparo! ammazzerò il teatro! - ed impugnata la penna come una clava, ti sia messo a tirar giù botte da orbo a destra ed a sinistra. Siccome poi il pugno è poderoso, così le picchiate furono tali da intontire.

Ma se il *Deus in nobis* di Ovidio, *le diable au corps* dei francesi, il sussulto febbrile sono ottimi per una lirica, sono mali consiglieri trattandosi di critica, e ti hanno fatto dar fuori in due affermazioni che a me (come vedi, non voglio impancarmi a parlare in modo assoluto) paiono false ed ingiuste: cercherò quindi di confutarle, allegando fatti e lasciando per quanto mi è possibile discorrere gli altri in vece mia.



Tu hai detto: « A memoria d'uomo, esse (*le produzioni drammatiche*) non hanno mai osato un bel nulla, per quanto le si chiamino ardite. Dal teatro, anche dalle sue migliori produzioni, non si è mai predicata, infatti, nessuna verità... se non dopo che questa verità era stata riconosciuta da tempo parecchio. La paura dei fischi, di allontanare i ricchi, di offendere le suscettività delle dame, chiudono il teatro moralmente in un cer-

chio di ferro, come materialmente ve lo riducono le esigenze del palco scenico. Perciò il teatro mi ha sempre fatto l'effetto di uno di quei quarantottisti, i quali stettero nascosti in cantina durante le Cinque Giornate, ed alla sesta fecero capolino armati di tutto punto, per gridare con voce fresca e quindi più atta a farsi udire: - Viva la libertà! » Ne converrai meco, che l'accusa è grave. Togliendo via le immagini e riducendo queste tue parole alla cruda espressione del pensiero, tu accusi il teatro di essere inutile perchè vile. Mano alla storia, e vediamo se i fatti stanno per te o contro te. Comincerò dalla rivoluzione francese. Senti che dicono a proposito dell'influenza del teatro su questa rivoluzione Cesare Cantù e Carlo Nodier.

Viene primo Cesare Cantù. Il brano è tolto dal volume XVIII della Storia Universale.

« Mentre con lauta speculazione manda una nave d'armi agli Americani insorgenti, Beaumarchais prepara le *Nozze di Figaro*, commedia dove, dopo messi in celia i nobili, indi i borghesi, l'accocca alla magistratura con guerra personale e parossismo

d'idee nuove. Vera commedia enciclopedica, per quantità di ritratti e audacia di colorirli, e dove con cinismo, grazia e malgusto esercitando la satira e sapendo con facilità condurre l'intrigo e cavarne situazioni forti e piacevoli, osteggia la morale, la legislazione, la religione, la politica, fin la metafisica; e domanda chiaramente che hanno fatto i nobili per godere tanti vantaggi, se non darsi la pena di nascere?

« Luigi XVI, scandolezzato, giurò non la lascerebbe mai rappresentare; Beaumarchais giurò *sarebbe rappresentata, fosse nel mezzo di Nostra Donna:* e al re delle spade il re dell'opinione prevalse. I nobili sollecitarono la recita di quel manifesto di guerra contro di loro, ove tutti gli abusi, di cui a stampa vietavasi la rivelazione, produceansi sulla scena, coll'irritamento della satira e la vivacità della rappresentazione, snudando abusi che la Corte non credeasi ancora in grado di sopprimere. Il popolo v'accorre in folla; ma, dopo ripetuta sessantaquattro volte, Beaumarchais viene arrestato e messo nei ragazzi libertini: castigo insulso di delitto trionfante. »



Non ti pare che un po'di coraggio dovesse esservi e nell'autore e nella commedia? Eravamo allora nel 1784; quanti pensavano a fare la rivoluzione? Or bene, i Francesi stessi dicono che la rivoluzione incominciò appunto colla rappresentazione della commedia del Beaumarchais. Senti ora il Nodier. Ricopio dal suo articolo: *Influence réciproque de la société sur le théâtre, et du théâtre sur la société,* riprodotti in parte nel primo volume dell'opera: *Souvenirs, portraits, épisodes de la révolution et de l'empire.*

« Ainsi le théâtre influa sensiblement sur la révolution, qui n'influa pas sur lui. Deux ouvrages dramatiques, en particulier, eurent l'honneur de cette formidable initiative.

« Le premier, c'est *Figaro.*

« Dans cette conception capricieuse, inégale, irrégulière, mais immense d'intention et de portée, où se dévoilent toutes les ressources d'un esprit aussi

ingénieux que pervers, la grande crise morale de notre civilisation est prise sur le fait avec une incomparable puissance; et il faut convenir que si jamais la comédie n'avait eu à peindre de tableaux aussi repoussants, elle n' avait jamais employé à les rendre de couleurs plus vraies et plus énergiques. La corruption des grands, fardés de son hypocrite élégance; la ruse et l'intrigue, venues dans les petits au secours de la faiblesse, pour relâcher et dissoudre peu à peu le noeud social; le mépris de toutes les institutions; le pouvoir avili, non-seulement dans la fiction des rangs, mais dans tout ce qui le manifeste aux yeux des hommes, dans l'action de la politique et de la justice; le mariage livré à la dérision, comme un marché sans valeur; l'adultère étudié complaisamment, embelli, presque honoré; l'innocence et la pudeur souillées dans le cœur même des enfants, rien ne manque à ce cours insigne de dépravation, rien absolument, si ce n'est une leçon morale. Ce fut la révolution qui la donna; mais le jour où l'on représentait *Figaro* pour la première fois, la révolution était faite.

« L'autre, c'est *Robert, chef de brigands*, et on ne saurait trop remarquer que ce double type d'astuce et de férocité, Figaro et Robert, est devenu l'exacte expression des deux classes de personnages qui, suivant l'expression d'un grand orateur révolutionnaire, se disputaient quelques années après les lambeaux de la monarchie. Jusqu'au jour où vint l'empire imposer son joug de fer aux factions, et relever l'édifice ruineux de la civilisation sur des bases solides en apparence, la scène orageuse de la politique est occupée tour à tour par Robert ou par Figaro, le peuple est soumis alternativement par la force brutale du bandit ou par les insidieuses déceptions de l'intrigant. On a dit qu'on ferait l'histoire d'une autre époque avec des chansons; celle des huit dernières années du dernier siècle est tout entière dans cette farce et ce mélodrame; il serait superflu de la chercher ailleurs; c'est la dilogie de la République, et les curieux peuvent se tenir pour avertis qu'ils en verront autant à la seconde représentation. »

Metti in un canto le bizze del legittimista, prendi

in questo sfogo di bile solo quanto fa al caso nostro, e converrai meco che nell'invettiva del Nodier si contiene la glorificazione del teatro come forza.



Nè sono questi i soli esempi. Mentre all'Assemblea Nazionale si discutevano le leggi contro il clero, e così violenta era l'opposizione e nella Corte e nel clero stesso, mentre la rivoluzione era ancora incerta intorno al proprio avvenire, e sperava di conciliare le nuove idee, da essa a piene mani buttate in mezzo all'umanità, colle autorità del clero e del re, sorse un poeta drammatico, Giuseppe Maria Chénier, a scuotere i titubanti, a far rinsavire gli ultimi illusi, a gridare che la Francia doveva bandire d'un colpo preti e nobili, ed a gridarlo non con parole, ma coll'eloquenza terribile ed irrefutabile dei fatti.

Dopo citati due scrittori legittimisti, eccoti uno storico repubblicano: Louis Blanc.

« Les auteurs du temps constatent l'impression terrible que laissa la tragédie de *Charles IX*, jouée alors sur le Théâtre Français. Lorsqu'à la fin du quatrième acte une cloche lugubre annonçait le moment du massacre, on voyait le peuple se recueillir avec un sombre rugissement et crier d'un ton de fureur: Silence! Silence! comme s'il eût craint que les sons de cette cloche de mort n'eussent pas retenti assez fortement dans son cœur. »



Vi è alquanto d'esageraziane nell'importanza soverchia data alla rappresentazione del *Matrimonio di Figaro*. Te lo concedo: la rivoluzione si sarebbe fatta egualmente senza quella commedia; l'avevano da lunga mano preparata gli Enciclopedisti, e prima degli Enciclopedisti stessi il Molière aveva già osato di smascherare l'impostura, e di porre sulla scena, con un ardimento che stupisce ancora dopo due secoli, i vizi più diffusi e più rispettati al

tempo suo. Nè al Molière deve arrestarsi chi vuole cercare le cause remote della rivoluzione, e i sintomi che per secoli ne annunziarono il terribile scoppio.

Sarebbe ridicolo voler sostenere che il teatro fu l'antesignano di ogni grande idea; ma del pari tu non mi negherai certo che il Molière, il Beaumarchais, il Chénier, ben lungi dal mostrarsi vigliacchi, come quel tale quarantottista che uscì al sesto giorno dalla cantina, montarono ardimentosi sulle barricate nel più forte della mischia, sonarono anzi la tromba per svegliare i combattenti; nè temettero i fischi, nè i delicati nervi delle damine, affrontarono l'impopolarità, la prigione e forse qualche cosa altro di peggio.

Se poi risaliamo addietro nei tempi, troveremo altri fatti più salienti e più persuasivi di quelli che ti ho citati or ora.



Si era nell'infanzia del teatro: si preparavano le grandi guerre Panelleniche, e nel 494 A. C., Mileto, dopo disperata resistenza, era caduta in potere di Dario, che ne aveva fatto scempio. Colonia jonica, Mileto era quasi una sorella di Atene, e la rovina di quella città addolorò cotanto i cittadini ateniesi, che vietarono di più discorrerne, mentre erano impotenti alla vendetta. Franse il divieto un poeta drammatico, il vecchio Frinico, che fece rappresentare la sua tragedia: *La presa di Mileto*, e si guadagnò la multa e l'esilio; ma quella tragedia fece vergognare gli Ateniesi di sè stessi, e certo non fu ultima fra le cause che li spinsero ad operare i prodigi di Maratona e di Salamina.

Rimaniamo alcun poco in Grecia.

Socrate, il primo fra i filosofi greci che portò l'esame nella religione e si ribellò ai dogmi del santuario, era appena nato; non era nato ancora Platone, che diede forma e splendore alla filosofia.

antipagana di Socrate; mancavano più di cento anni alla nascita di Epicuro, che negò l' esistenza degli Dei, ed Eschilo scriveva e faceva rappresentare in Atene il suo *Prometeo*, la più ardita ribellione dell'uomo contro l' Olimpo, la più poderosa affermazione della libertà e della potenza umana contro la tirannia del Fato e dei Numi.

Questa volta la grande idea partì proprio dal teatro, quando nessuno ancora ne intuiva la possibilità, e la potenza dell'arte fu tanta, che l'empietà d'Eschilo passò applaudita ed impunita presso quel popolo che doveva in sèguito, quando già s'erano diffuse le idee filosofiche ed era da ogni parte minata la religione pagana, richiamare per accusa di empietà Alcibiade vincente in Sicilia, mandare al supplizio per le stesse ragioni i vincitori delle Arginuse, e finalmente, sempre per l'accusa di empietà, condannare Socrate a ber la cicuta. Nè queste mie sono citazioni avventate. Che la religione pagana fosse potentissima ancora ai tempi di Eschilo, te lo provi il sacrifizio umano fatto sulla nave capitana prima della battaglia di Salamina.

Dopo l'idea politica e la filosofica, eccoti partire dal teatro l'idea sociale. Prima che Spartaco nel 680 di Roma mandasse da Capua il grido della riscossa degli schiavi e dei gladiatori, Plauto aveva scritto la commedia *Gli Schiavi*, che sola contiene parole di pietà in mezzo alla feroce civiltà dei Romani.



Per quest'oggi ti ho già annoiato di soverchio, e la smetto, quantunque potrei citarti altri esempi a bizzeffe. Ai giorni nostri non vediamo forse bandire dal teatro le idee del divorzio e della ricerca della paternità, che i legislatori si ostinano a non voler accettare, e che buona parte del popolo non vuole peranco sentir ricordare?

Dimani mi proverò a ribattere l'altra tua affermazione, cioè che il teatro non sia arte, ma artificio e mestiere. A rivederci.

Tuo aff. G. C. Molineri.

LETTERA II.

Caro Fontana,

Dopo una lungagnata che minacciava di non più finire, quale si fu quella che ti ho sfrombolato ieri fra costola e costola, eccotene oggi una seconda, compagna degna della prima. Che farci? il torto è tuo. Colle tue picchiate hai destato il cane che dormiva: sopportane in pace i latrati. Dacchè poi mi sono addossato una similitudine cagnesca, a compimento di essa ti citerò un proverbio: can che abbaia non morde; il che vuol dire che, dopo questo nostro duello a parole, resteremo amici come prima, senz'ombra di rancore nell'animo.

Continuando, prima di passare alla confutazione del secondo de' tuoi asserti, permettimi di insistere ancora qualche poco sul primo, e che io ti ricordi Albertino da Mussato, che nel fervore delle discordie fra Guelfi e Ghibellini scrive il suo *Ecce-rinus*, disfida ai tirannelli della Lombardia; il Ma-

chiavelli, che nel Fra' Timoteo della *Mandragora* conduce sulla scena vivi e parlanti i frati impostori, quali erano davvero nella vita, il che è assai più che non dileggiarli come si faceva nelle novelle; Giordano Bruno, che nel *Candelaio* getta le prime basi di quella filosofia panteistica che doveva condurlo al rogo; Carlo Goldoni che non bada a fischi, a disagi, a lotte, per correggere il gusto depravato del pubblico del tempo suo, e creare una nuova commedia; l'Alfieri, pel quale basterà che io ti citi i versi del Leopardi:

> Allobrogo feroce, a cui dal polo
> Maschia virtù, non già da questa mia
> Stanca ed arida terra
> Venne nel seno, onde privato, inerme,
> Memorando ardimento! in sulla scena
> Mosse guerra ai tiranni;

Ugo Foscolo, che affrontava l'ira di Napoleone coll'*Aiace* e si vedeva dopo quattro rappresentazioni la sua tragedia proibita dal Governo; Silvio Pellico, che intonò l'inno all'Italia nel primo atto della *Francesca da Rimini*, cospirò e scontò dieci anni

di carcere duro; G. B. Niccolini, che con un verso del *Giovanni da Procida* gridò agli stranieri accampati in Italia:

Ripassin l'Alpe e torneran fratelli.

ed intimò ad essi una guerra a coltelli... e basti così, tanto più che in queste citazioni ho racchiusa quasi tutta la storia del teatro italiano.

E dopo ciò vorrai ancora accusare il teatro di viltà? Sei troppo onesto per farlo. Il teatro non la pretende ad essere il generalissimo della civiltà, ma certo colse sin dal loro primo apparire le grandi idee, affrontò e tiranni e superstizioni ed abusi inveterati; più che il coraggio ebbe talvolta l'audacia, come quando Aristofane metteva in scena Cleone in persona e Shakspeare faceva rappresentare alla Corte di Elisabetta l'*Arrigo VIII*.



La tua seconda asserzione, che tiene dietro immediatamente alla prima, dice: « E con tutte queste esigenze morali e materiali, volete proprio gabellarmi che il teatro sia arte?... Ma arte vuol dire ardimento, vuol dire libertà di pensiero senza limiti, naturalezza senza restrizioni, ingenuità. Quando qualcuno tenta di far scendere il teatro su questo campo, conviene che batta in ritirata, o che riformi o trasformi e difformi tanto l'opera sua, che è pietà il pensarvi. Il teatro ha bisogno persino di castrare i capolavori di Shakspeare quando vuol farsi bello di essi... »

Ti confesso che non sono riuscito ad afferrar bene il tuo pensiero, e che mi pare che tu sia caduto in contraddizione. Vuoi tu parlare del teatro in genere? Come mai allora riconosci che i drammi dello Shakspeare sono capolavori? Che puoi tu trovare di più ardito, di più libero, di più ingenuo

dei drammi d'Eschilo e dello Shakspeare? E quelle produzioni appartengono non solo all'arte drammatica, ma al teatro, perchè furono ai loro tempi rappresentate nella loro interezza. Vuoi tu parlare del teatro qual è al giorno d'oggi? Noi potremo trovarci d'accordo intorno a molti punti, ma tu mi cadi in un errore marchiano, allorquando dalle condizioni speciali ad un'epoca vuoi dedurre assiomi generali ed assoluti, ed è inesatto quello ancora che tu asserisci dei capolavori castrati dello Shakspeare.

Togliamo ad esempio l'*Amleto*, quale ci è rappresentato da Ernesto Rossi: tutte le scene principali vi sono mantenute, e quelle che si riferiscono al dramma, e quelle che concernono soltanto lo svolgimento del pensiero filosofico.

Il dramma è sfrondato ma non castrato, e credo che passi qualche differenza fra l'evirare un uomo e il tagliargli i capelli o la barba.



Il teatro ha esigenze speciali e terribili. Verissimo. Ma di grazia, quale forma dell'arte è priva di tali esigenze? Domandane ai pittori, agli scultori, ai maestri di musica. Il libro stesso è ben lungi dall'essere libero interamente: deve per lo meno fare i conti coi lettori, pieni di mille capricci, e per quanto un poeta drammatico debba riformare, trasformare, deformare l'opera sua, non giungerà mai ad infliggerle una terza parte delle torture che G. B. Vico dovette far sopportare al suo libro della *Scienza nuova*, per ridurle ad una mole tale da trovare un editore. Tu mi definisci l'arte: *ardimento, libertà, naturalezza, ingenuità;* vi sarebbe per vero dire qualche cosa di essenziale da aggiungere, ma non voglio accapigliarmi teco a proposito di una definizione, e l'accetto tale quale, tanto più che, secondo il mio parere, l'arte è come il bello: una cosa che si sente e non si definisce.

Queste quattro bellissime cose che tu vuoi trovare nell'arte e che ci devono essere, hai torto di volerle cercare unicamente nelle forme esteriori, invece che nell'essenza dell'opera stessa, nel pensiero. Ora io ti sfido a cercare tutti i veri capolavori dei maestri dell'arte drammatica, per citarmi un solo esempio in cui il drammaturgo (artista, intendiamoci, e non mestierante) sia stato dalle esigenze del teatro posto nell'impossibilità di esprimere il proprio pensiero tanto bene quanto avrebbe potuto fare pubblicando un libro invece che scrivendo un dramma, nelle stesse condizioni d'età, di nazione, di civiltà.



È assai più difficile lo scrivere un ottimo dramma che un ottimo libro. Ma la conseguenza che da questo fatto si deve dedurre è, a mio parere, una sola; cioè, che, essendo l'arte drammatica più ardua

a gran pezza, più insigne è il merito di chi sa riuscire in essa sublime.

Non ti pare piccolo vanto quello di incatenare il pubblico per ore ed ore colla sola potenza dell'arte, di fargli dimenticare l'afa della sala, il vicino importuno, la digestione, le scene dipinte colla scopa, e gli attori che pronunziano *pedre* e *medre?* Gli ostacoli che rinserrano il dramma da ogni parte, quando chi si pone a lottare con essi è un atleta e non un bellimbusto sfiaccolato, invece di annientare l' arte le aggiungono forza, come succede ad una molla di fine acciaio, che quanto è più compressa tanto più fortemente scatta.

Ti ricordi dei versi di Teofilo Gautier citati dal Carducci?

Point de contraintes fausses!
Mais que pour marcher droit
Tu chausses,
Muse, un cothurne étroit.

Fi du rhythme commode
Comme un soulier trop grand
Du mode
Que tout pied quitte et prend!

e del grido del Carducci stesso? « La lirica bolsa, con la pancia, in veste da camera, larga a cintura e in pantofole: ohibò! » Quanto Teofilo Gautier e il Carducci dicono qui del metro lirico può calzare a meraviglia a tutta l'arte: guai a non restringerla entro certi limiti, guai a lasciarla slabbrare! Credi d'avere espresso il tuo pensiero e l'hai sciupato; credi d'avere composto un libro e ti trovi fra mano una cicalata senza sugo; credi d'avere commosso, rapito il lettore, e ne senti il russare poderoso.



Nel teatro è la lotta. Non comprendi tu gli entusiasmi febbrili, le commozioni inesprimibili che il teatro procaccia? Il successo di un libro ti giunge a poco a poco; quello che ottieni sul teatro ti rapisce come il carro di fuoco che rapì Elia; il fiasco di un libro è un calice amaro che devi bere a centellini: o ti snerva o finisci col farci il palato; quello del teatro invece è brutale, rapido, ti ricerca

n un baleno tutte le viscere, e se tu vi reggi ne cquisti forza maggiore; come accade per tutte le iolente emozioni.

Questa lotta non piace a tutti. Il Guerrazzi che anto pugnò colla penna, che scriveva un libro non otendo combattere una battaglia, il Guerrazzi si pavento del teatro. Egli stesso ci racconta l'avventura.

« I *Bianchi e i Neri* furono il secondo passo tenato sopra l'arduo cammino. Persuadendolo gli mici, feci rappresentare cotesto dramma qui nella nia città, fra mezzo a' miei concittadini, nella fiducia che avrebbero accolto con benevolenza il giovinetto che, schivo dei sollazzi della sua età, vegliava le notti per rendere sè stesso con la sua patria onorati. *Horresco referens!* - Ebbe plauso uguale a quello che fecero i demoni all'orazione di Satana giù nell'inferno quando egli riferì la caduta dell'uomo; quantunque i miei concittadini non fossero tramutati in serpenti.

« No: i miei concittadini rimasero uomini! L'orgoglio di autore non fu ferito, o, se ferito, presto

sanato, mercè gli egregi scritti di Elia Benza sopra cotesto dramma; ma mi scese invincibile dentro al cuore la repugnanza di commettere opere di arte alla brutalità di malevoli o stolti, come gl'imperatori romani esponevano i condannati alle fiere. Forse più che ad altro io mi sentiva chiamato pel teatro; così ne fui distolto per sempre. A me parve in cotesta sera il teatro Carlo Lodovico il pandemonio descritto dal Milton nell'avventura riferita poco anzi. »

Qual' è la conseguenza che si deve trarre da questo racconto? Che il Guerrazzi si illuse credendosi nato pel teatro. Se tu leggerai *I Bianchi e i Neri*, darai interamente ragione al pubblico livornese.



Le molte e gravi difficoltà dell'arte drammatica hanno fatto sorgere spontaneo il pensiero di girarle in chi non si sentiva da tanto per superarle, e ne

nacquero quei mezzucci contro i quali tu gridi, non però nè primo nè solo. Ma quanti di quei mezzucci non trovi anche nel romanzo? Nel teatro poi sono più difficili a nascondersi. La cosa era stata già notata dal vecchio Aristotele. « Ce ne fornisce una prova quello che si rimprovera a Carcino: imperocchè il suo Anfiarao tornava fuori del tempio, il che se non avesse avuto sotto gli occhi lo spettatore, ci sarebbe passato sopra senza pure avvedersene; ma sul palco il dramma cadde, mal sopportando gli spettatori l' uscita. » Tu scrivi ancora: « In teatro l'arte scende a mercato, e allora non ha più diritto di chiamarsi arte. E questo è tanto vero, che più una produzione da teatro si ispira a criteri d'arte pura, e più il pubblico stenta ad accettarla, e più bisogna lottare perchè venga concesso a lei almeno quel benevolo orecchio che non si nega mai ad altre produzioni molto inferiori. » Queste tue osservazioni si attagliano non che al teatro, a tutta l'arte. Gli imbrattacarta si curano del mestiere e non dell'arte, sia che scrivano libri, sia che facciano rappresentare drammi, e il popo-

lino ignorante e in teatro e fuori corre dietro allo spolvero. Non ti ricordi del Parini che cadeva nel fango per le vie di Milano, mentre il Casti ingrassava alla Corte di Vienna? Credi tu che abbiano avuto più lettori *I Sepolcri* di Ugo Foscolo o *Il naso* del Guadagnoli, i romanzi del Balzac o quelli di Ponson du Terrail?



Tu potresti conchiudere ammettendo pel passato quanto ti ho detto, e soggiungendo che nelle odierne condizioni della civiltà il teatro è moribondo e dovrà presto essere sotterrato. In ciò la presente decadenza del teatro parrebbe darti ragione, ed avresti dalla tua il Carducci. Uscendo dall'esposizione dei fatti, alla tua affermazione non posso opporre che la mia convinzione, ed è che muoiono le forme dei componimenti, ma le forme dell'arte, (l'una cosa, come ben comprendi, è differente assai dall'altra) invece di morire, si trasformano. Cadde

l'epopea, ma non cadde la forma narrativa storica risorta nel romanzo, e lo stesso poema epico non può dirsi morto in un'età che ci diede ieri ancora *La leggenda dei secoli* di Victor Hugo e *l'Ahasvero in Roma* dell'Hamerling. È morta la tragedia antica, morta la commedia classica, morto il dramma romantico, ma non muore il teatro: la presente decadenza è il periodo di elaborazione, dal quale uscirà fuori il dramma moderno.

Ti ho sempre parlato di teatro, perchè io intendevo di difendere il dramma rappresentato. Se nascesse domani un genio come Eschilo e Shakspeare, ad onta di tutti i vincoli che le esigenze del palcoscenico impongono al dramma, ad onta delle damine svenevoli e dei ricchi permalosi, saprebbe darci un lavoro degno del *Prometeo* e dell'*Amleto*, e tale lavoro sarebbe applaudito anche dai nostri pubblici, ed avrebbe sulla nostra società quell'influenza che ebbero su quelle dei loro tempi la tragedia greca ed il dramma inglese. Ho difeso il teatro, perchè il mio orizzonte artistico abbraccia tutte le forme, perchè il mio indomato amore di

libertà si ribella contro qualunque teoria voglia imporre limiti al pensiero ed alle sue manifestazioni, ed infine perchè mi sorrise l'idea di attaccare briga con te, mio carissimo.

Ti stringo la mano.

Tuo aff. G. C. MOLINERI.

Alle due bellissime e cortesi lettere dell' amico ecco quanto io replicai:

Caro Molineri,

Tu hai avuta la bontà di indirizzarmi ben due lettere a proposito della mia sfuriata contro il teatro. - Dottrina, lealtà e gentilezza si sono trovate rarissimamente in così buona compagnia, come in questa tua difesa dell'arte drammatica, e per conseguenza (come credi tu), del teatro. Premetto quindi, una volta per tutte, e di tutto cuore, che ti ringrazio tanto, tanto e poi tanto dell'onore fattomi.

Ma io non mi do per vinto; ho anzi la testardaggine di credere che qualche nuovo ragionamento

per difendere il mio asserto mi riuscirà di trovarlo ancora. Prima di sfoderare questo nuovo ragionamento, è mio obbligo di rispondere un po' categoricamente alla dotta difesa - contesta di citazioni come una palizzata dai vimini d'oro - dietro la quale tu hai cercato di mettere il teatro al sicuro dall'accusa di viltà che io gli ho lanciato.

Ebbene, io mi permetto di toccare a questi vimini d'oro e di vedere se proprio essi resistano tutti sotto agli assalti delle mie unghie arrabbiate contro il tuo teatro.

Il primo vimine, aimè! tentenna di già sfiaccolato, senza che io lo tocchi neppure; è il vimine: *Matrimonio di Figaro*. Tu hai ben tentato di assicurarlo coi chiodi di due lunghe citazioni, ma ti sei accorto che non teneva sodo egualmente e - da quell'uomo leale che sei e che sa di non aver penuria di... vimini - non hai neppur voluto lasciare alle mie unghie il gusto di una demolizione, poichè subito hai soggiunto: « che la rivoluzione si sarebbe fatta egualmente senza quella commedia; che l'avevano preparata gli Enciclopedisti e, prima degli Enciclopedisti

stessi, il Molière, il quale aveva già osato di smascherare l'impostura e di porre sulla scena, con un ardimento che stupisce ancora, dopo due secoli, i vizi più diffusi e più rispettati al tempo suo. »

E tu soggiungi: « Nè al Molière deve arrestarsi chi vuole cercare le cause remote della rivoluzione e i sintomi che, per secoli, ne annunziarono il terribile scoppio. »

Ed io soggiungo: Questo *chi* troverebbe, ben avanti di Molière, messere Rabelais, il quale per la maestria di fustigare a sangue col ridicolo, potrebbe dare dei punti, e quanti! anche a Molière, e a tutti gli scrittori satirici da teatro; perocchè, libero com'era, scrivendo un libro, di adoperare certe frasi e certi vocaboli, che in teatro neppure si potrebbe sognare di adoperare, egli, Rabelais, è ancora lo scrittore al quale si debbono far risalire i primi sintomi della rivoluzione.

Ma tu passi « ad altri fatti più persuasivi », ed io ti seguo.



E cominci: « Si era nell'infanzia del Teatro... » e citi: *La presa di Mileto* di Frinico, e il *Prometeo* d'Eschilo, e *Gli schiavi* di Plauto, e l'*Eccelinus* di Albertino da Mussato....

Potevi dire: « Si era nell' infanzia dell'Arte », che, mi pare, saresti stato più giusto. — Saresti stato più giusto, perchè converrai con me che quando Frinico, ed Eschilo, e Plauto, e Albertino da Mussato scrivevano per il Teatro, il Teatro era cosa ben diversa da quello che è oggidì, ed eglino l'avevano adottato come il solo mezzo dell'arte che esistesse allora, come il solo mezzo dell'arte, cioè, più direttamente atto a metterli in comunicazione con la folla che avevano sottomano.

E non starò neppure a sofisticare su Albertino da Mussato, contemporaneo di Dante, dal quale egli poteva con probabilità attingere qualche idea in proposito all'argomento del suo *Eccelinus*. — E

non starò neppure a farti notare lo schiaffo potente che il titolo stesso del poema di Dante dà al teatro; il qual titolo potrebbe farmi concludere, non del tutto a torto, mi pare, col dire: che, lasciando stare il Teatro antico, la parola *Commedia* — la quale è quella appunto che sta scritta sulla bandiera del Teatro — non già il Teatro, come si sarebbe obbligati di credere naturalmente, ma il libro, invece, l'ha saputa estrinsecare e meritare nel medio evo colla maggiore efficacia e col maggiore splendore.

La Commedia, che dà un calcio (oltre lo schiaffo) al Teatro — il quale si vanta d'essere suo papà — mandandolo al diavolo a motivo delle sue esigenze, comprendendo che esse avrebbero castrato la virilità delle sue intenzioni e l'avrebbero privata della sua libertà e quindi della sua potenza; — la Commedia, dico, che dà questo calcio al Teatro — il quale si protesta nato fatto per lei, — per rifugiarsi invece nel poema, dando così una patente di insufficienza a quello e una prova di fiducia a questo — che lezione!.... che lezione!



Sulle altre tue citazioni passo di volo. Il Machiavelli mette in berlina i frati impostori nella *Mandragora...* Benissimo. E prima di lui il libro era forse venuto meno a questa bisogna? Con qual ragione tu anzi soggiungi che « il deriderli nella *Mandragora* è assai più che non deriderli come si faceva nelle novelle? » — Prima del *Candelajo* non c'è nulla, proprio nulla, che getti le basi della filosofia panteistica? Tutta l'antichità era forse monoteistica? E Lucrezio?... E Epicuro?... E la religione di Budda?...

Di Carlo Goldoni, dell'Alfieri, del Foscolo, di Silvio Pellico, di Aristofane, di Shakspeare, del Niccolini, che tu citi appresso, parlerò più oltre a tempo debito.



Parlerò più oltre, perchè ora, uscendo dalle citazioni di fatti storici antichi, mi sembra necessario venire alle citazioni di fatti storici moderni, per mezzo dei quali io tenterò brevemente di provarti che non ho torto.

Per passare a questi fatti, io ti premetto una dichiarazione: Ancorchè io creda nella ragionevolezza delle contestazioni da me fatte alla validità delle tue citazioni, io voglio essere conciliante; io non voglio, cioè, che, per quistioncelle parziali, si perda di vista lo scopo de' miei attacchi contro il Teatro, i quali attacchi, insomma, tendono a provare che esso è diventato perfettamente inutile e nullo, se non per il pubblico grosso, per quell'altro pubblico scelto che è composto di gente la quale non è più all'infanzia della civiltà.

Dunque io ti dichiaro, *pro bono pacis:* - Di ammettere che il Teatro è stato una grande espressione

dell'Arte; che, anzi, persino, ne è stato finora la migliore. — Sei contento?

Ebbene, sono appunto quelle parole « è *stato* » che lo fanno condannare a morte dalla gente surriferita. *Essere stato* giovane, significa esser vecchio, *essere stato* recluta, significa essere veterano; *essere stato* Benedettino nei secoli passati, significa essere adesso una personalità che deve scomparire dalla società moderna.

Il vecchio è impotente, nè l'essere stato gagliardo da giovane gli regala fibra migliore; il veterano è debole, nè perchè, a trent'anni, egli ha avuto gambe buone nelle tappe, darebbe ora prova di buon senso chi volesse fare a fidanza su quelle stesse gambe per far far loro le stesse tappe d'allora; il Benedettino ha giovato alle lettere e alle arti... ma ha giovato! (alcuni lo negano, ma io non voglio badare a questi alcuni). — Ma perchè il Benedettino *ha giovato*, vuol forse dire che *giova* ancora? — Allora, perchè ci sono dei tempi nei verbi?

Nell'economia delle cose umane c'è un cinismo provvidenziale e inappellabile. *Tout passe, tout casse,*

tout lasse! — Dal *cosmos*, ad ogni minuto, si stacca una processione di pensionati: foglie ingiallite, astri che si sfasciano, fiori che diventano letame, fior di farina che... mi capisci, carni che imputridiscono, giovani che invecchiano, veliti che diventano veterani, Benedettini che inacidiscono, forme dell'arte che vanno in isfacelo...

Il Teatro è oggi la foglia verde di ieri, l'astro che si sfascia, il fior di farina che... mi capisci, e così via; il Teatro è, insomma, un pensionato di più di questo gran cosmos, il quale va a raggiungere la processione simbolica. E del pensionato, cioè delle cose che stanno per iscomparire, egli ha appunto il carattere, e cioè la testardaggine fatale delle proprie abitudini, la testardaggine di voler vivere, e di voler vivere anzi, di una vita giovanile, precisamente come la maggior parte di quei vecchi, che negli anni verdi furono galanti appassionati o lavoratori indefessi; e questa testardaggine del Teatro è logica anche perchè, come quei vecchi galanti o lavoratori in gioventù, ormai egli non potrebbe spogliarsene senza rinunciare, in un tempo, alla propria essenza vitale.



Il poverino, infatti, era venuto al mondo gagliardo e libero; a quell' epoca non gli si poteva neppure dare quel nome di Teatro che gli si dà oggi nello stretto senso della parola. Era l'epopea dialogizzata, senza scenario, senza artifizi; rassomigliava al latte purissimo che si dà ai bambini. E bambini erano infatti gli uomini in fatto di arte. Qualche fiaccola umana qua e là: il resto, buio pesto.

Allora tutti coloro, che citi tu, erano possibili... e te li ammetto, nota, fino a ieri, per non divagare. Ma oggi è affare diverso.

Di natura gagliarda e libera, un bel giorno il Teatro si trovò dinanzi alla difficoltà d'accontentare il pubblico, perchè il libro gli prendeva la mano, perchè le sue stesse produzioni migliori c'era la parte più eletta del còlto e dell'inclita che amava meglio leggerle gridandogli: « Io non ho bisogno che tu

« venga a recitarmele alla tribuna: faccio da me; » perchè il commercio delle idee aveva fatto dei progressi, e cioè — come accade sempre nei progressi di ogni commercio — aveva messo il produttore e il consumatore in relazione diretta; perchè quindi il Teatro, il sensale, diveniva superfluo e si trovava eliminato; perchè la gente, insomma, cominciava a saper leggere, a non aver bisogno di rappresentazioni materiali per farsi un'idea di un carattere, di un fatto, ecc., bastandole la parola scritta a darle lo *spunto*, comprendendo che colla fantasia essa poteva anzi veder meglio e più squisitamente che colle sullodate rappresentazioni materiali della scena.

Allora che fece il Teatro? - Cercò di allettare il pubblico, per non perderlo, con qualche riforma. Prima non c'erano decorazioni, ed esso le introdusse, ne introdusse una fissa almeno; poi la decorazione fissa anche lei non bastò... E il Teatro a far cambiamenti di scena, a fare tutti gli sforzi possibili per *illudere* insomma nel senso buono della parola. E tanto fece e tanto operò, che l'osanna fu gene-

rale; l'illusione, per le masse, compiuta. Aveva i tempi favorevoli, del resto; profittò dei tempi, delle idee, del diavolo a quattro, e giunse a farsi proclamare « la migliore espressione dell'Arte. »

Doveva aver paura del suo successo! L'esperienza gli mostrava bene ogni giorno che cosa restava de' suoi chiassi di ieri destinati a svanire quasi sempre colla luce della ribalta che li aveva illuminati. Oggi siamo appunto al *redde rationem*. Sulla via per cui s'è messo il Teatro capisce che non può più retrocedere. La gente di squisito sentire torna più che mai a gridargli: « Tu sei inutile!... Io faccio da me! » E legge in casa propria Shakspeare, il Goldoni, il Niccolini, l'Alfieri, Eschilo, Aristofane, Terenzio, ecc., ecc., e trova che li gusta assai meglio senza di lui.

E quando poi il Teatro tenta di rappresentare di nuovo, per esempio, le grandi concezioni di Shakspeare, che accade? Accade che ne accontenta ben pochi, per mille ragioni diverse. La massa greggia non ne capisce nulla, e sfido io! Se capisse i capolavori di Shakspeare non sarebbe quello che è! Va

in teatro attirata da un nome d'attore celebre, e ne ammira i colpi di voce; ma quanto all'applaudire, all'entusiasmarsi per il dramma in sè stesso, baje! *Giosuè il guardacoste,* in fondo, la interessa molto di più!

La gente fina, poi, è indignata per il, non dirò più castramento, ma per il taglio dei capelli e della barba, come dici tu, che il Teatro ha imposto al grande poeta inglese.

Tagliare i capelli e la barba a Shakspeare!... Tutto il Teatro è in questa frase insuperabilmente felice che tu hai trovato! Pettinare i leoni; far far loro la figura dei cani barboni bene educati presentabili alle damine, magari anche con un bel nastrino rosa intorno al collo! Che enorme successo!... Che colossale benemerenza non meriterebbe il Teatro nella storia dell'Arte, soltanto per questo risultato!

Tagliare la barba e i capelli a Shakspeare!... Si vede che non per niente Figaro ha fatto fortuna sulla scena.



Sventuratamente queste qualità ammirabili di parrucchiere non vanno troppo a sangue a coloro che amano l'autore d'*Amleto*, e sto per scommettere che non sarebbero andate a sangue neppure a lui. - Che all'epoca sua egli si sia servito delle quattro tavole del palcoscenico, nude e crude com'erano allora, per far conoscere al popolo inglese i suoi capolavori, come avrebbe adoperati oggi, per tale scopo, una macchina tipografica e l'occorrente per stampare un libro, si concepisce. Ma che in epoche come la nostra, in cui il Teatro è chiamato da parecchi « la migliore espressione dell' Arte », gli si facciano subire simili operazioni, mi pare una vera condanna per il meschinello!

Gli è che questo appunto è il vizio organico del Teatro. Il poveretto ha fatto finora tutte le concessioni possibili da parte sua, e la gente d'ingegno gliene ha fatte altre da parte sua; ma ora le con-

cessioni non essendo più possibili, bisogna che egli rinunci ad essere considerato come espressione d'Arte. Una rivoluzione nel Teatro (parlo sempre del Teatro degno della gente squisita) è altresì inammessibile. Tutte le combinazioni artistiche, cioè naturali, ingenue ecc., ecc., che potevano avvenire sul campo ristretto di poche tavole, sono esaurite. Restano le viete, le artificiose, le stiracchiate; e queste se le goda chi vuole.

Lo so anch'io, anche le altre forme dell'Arte hanno delle esigenze; ma da esigenza a esigenza ci corre; e dal coturno stretto, di Teofilo Gautier, al coturno nel quale addirittura non entra più il piede, ci corre!

Ora questo piede - il pensiero umano - è diventato così grosso, che, quando vuole entrare nel coturno, nel Teatro, si sloga e dolora da far pietà. Spesso rinuncia all'impresa; ma talora vi si ostina e vi riesce. Ma allora che accade? - O il coturno scoppia o il povero piede non può fare un passo! - Lo so bene!... Domani, per camminare, il povero piede muterà coturno, e sarà un coturno stretto

anche lui, come ogni forma d'Arte! Ma se lo trova più *calzabile* dell'altro, non è egli giusto che adoperi questo e lasci quell'altro a piedi meno grossi di lui?

Ebbene, questo coturno, stretto anche esso, come lo è ogni forma dell'Arte - ma stretto soltanto fino all'ottillatura e non fino alla morsa, fino all'utilità e non fino alla tirannia - il pensiero umano l'ha trovato nel libro.



Non ostinarti dunque a ripetermi che l'Arte, cioè l'essenza del pensiero umano, non sarebbe ristretta in certi limiti e si slabbrerebbe abbandonando il Teatro perchè esigente! - Qui non si tratta mica di togliere questi limiti; si tratta soltanto di *provare:* che se A (l'Arte) può sentirsi utilmente stringata in B (il Teatro) e si slabbrerebbe invece in $B + c$ (il libro), quando A fosse diventata, com'è appunto, $A + c$, non solo non si slabbrerebbe più in $B + c$, ma non potrebbe più matematicamente entrare in B nudo e crudo.

Ora che A, l'Arte, sia diventata $A + c$, è un fatto incontestabile. Il nostro sistema nervoso si è enormemente sviluppato; se un secolo fa c'erano cento su mille che pensavano, il progresso ha aumentato le proporzioni.

È avvenuto nel sentimento artistico generale un aumento di vitalità eguale a quello che la Scienza ha scoperto nella percezione dei colori da parte dell'occhio umano. Una volta l'occhio umano non vedeva che i colori principali senza percepirne le graduazioni; adesso di queste graduazioni esso ne percepisce ogni dì più un numero maggiore.

Così in Arte. Ogni dì più la graduazione apparisce al nostro sentimento artistico laddove noi non vedevamo che il *tipo*. Il nostro secolo (erede di tempi di sintesi), adesso gusta ed assapora l'analisi; e, confrontando filosoficamente, trova l'atomo apprezzabile quanto il còsmo nell' economia del creato.

Il Teatro non può servire a questa nuova sensibilità, a questa nuova tendenza umana delle graduazioni; a un certo punto le sue esigenze le intercet-

tano la strada, imponendo un colore deciso laddove ci dovrebbe essere, per piacere alla gente squisita, una continuità di sfumature. E allora la gente squisita gli volta le spalle perchè capisce che il Teatro - dove le passioni bisogna dipingerle come si dipingerebbe appunto uno dei suoi sipari - non è più il posto che essa può scegliere per divertirsi davvero, cioè intellettualmente.



Ma c'è dippiù. C'è che il Teatro (specialmente quello di prosa) - muti e cambi o rivoluzioni (per semplice ipotesi) come vorrà o come potrà - non riuscirà mai ad essere all'altezza dello spirito del nostro secolo, e ciò in causa dell'indole sua propria. Il Teatro non si occupa che dell'uomo, anzi, di una parte delle sue passioni, di una parte dei suoi costumi e delle sue abitudini; - dico: « di una parte, » perchè tutti sanno che anche per queste passioni, per questi costumi e per queste abitu-

dini, il Teatro fa delle restrizioni e non ne accetta che quel tanto che si adatta alla scena.

Il Teatro cammina, insomma, ancora, zoppicando colla vecchia teoria filosofica, secondo la quale l'uomo - (già! l'aveva inventata lui, quindi nessuna meraviglia) - secondo la quale l'uomo, dico, aveva considerato sè stesso come la parte più importante del creato, secondo la quale, anzi, egli se ne era chiamato il re.

Ma i tempi sono mutati. Pascal ha scritto: « Mai « l'uomo è più grande di quando riconosce la pro- « pria piccolezza. » - E il detto di Pascal si avvera! Mai l'uomo ha progredito tanto nello sviluppo delle proprie attribuzioni come nei nostri tempi, e mai con voce gagliarda come ora la filosofia gli ha gridato: « Tu Re del creato? Un corno! - Tu non ne sei che una particella! »

Insomma la filosofia vecchia disegnava l'uomo più grande e la natura più piccola del vero intorno a lui, seppure la disegnava. La filosofia moderna, invece, tende alle proporzioni, ai rapporti giusti di tonalità e di linee fra l'uomo e la natura. Da

questi rapporti e da queste tonalità risulta il dramma vero, cioè l'Arte vera; risultano cioè le graduazioni all'infinitesimo e il sentimento della Natura.



Quanto alle graduazioni, abbiamo già veduto che il Teatro non ne sopporta; quanto al sentimento della Natura....

Per carità, ne non parliamo neppure! — Questa grande voluttà che può dar l'Arte in un libro, di trasportarci in dieci, in venti, in trenta paesaggi di seguito, pieni di finezza o di effetto, il Teatro non potrà mai darcela. — Esso non può parlarci dell'uomo e degli umanismi se non per quel tanto che essi soddisfano alle sue proprie meticolose e ferree esigenze. La Natura non esiste per il Teatro, anzi il Teatro lo sopporta tanto poco, che quando essa fa capolino per bocca d'un attore, annoia e indispettisce l'uditorio.

Il dramma vero, cioè l'Arte con tutte le sue li-

bertà, non è dunque più possibile in Teatro dal momento che viene a sedere come spettatore in platea e nei palchi la Spirito Moderno. — Questo Spirito Moderno esige degli attori che il Teatro non può dare. — Fin quando si gridò al Teatro: « Scritturami l'odio, l'amore la vendetta, la gelosia, tutte le passioni umane! » il Teatro potè accontentare le sue pratiche per quanto stava nell'indole sua. — Adesso che lo Spirito Moderno gli grida: « Scritturami le graduazioni delle passioni umane, e scritturami la Natura, » il Teatro è obbligato a rispondere come il peggiore dei reazionari: « *Non possumus! Non possumus.*

Il poveretto mette compassione e il torto è anzi di quelli che gli domandano quelle scritture. Le Corti d'Assisie hanno aperto una così terribile concorrenza al Teatro, lo spirito d'osservazione è tanto aumentato nelle masse, il gusto del paesaggio è così insaziabile nella creatura umana oggidì, che il Teatro non può più tener testa a tanti avversari, a tante richieste.



Queste sono affermazioni mie puramente o sono osservazioni giuste e raziocinii basati su fatti? — A me pare che in buona fede non potresti ritenerle soltanto affermazioni mie.

L'affermazione è: « sì, no; la tal cosa è, o non è. » — Ma quando si soggiunge: « perchè questo, e perchè quello, » si entra nel campo della logica, e allora una citazione psicologica ne equivale un'altra storica o d'autore attendibile.

Ti pare?

Eppure tu chiudi la tua seconda lettera credendo alla trasformazione del Teatro! — Trasformazione in che cosa? — Tornerà quello che era quando Shakspeare lo adoperò, privo di decorazioni e di quinte, ecc. ecc.? — Impossibile. — Tornerà quello che era presso i Greci cogli attori dal coturno smisurato, quasi per significare che il Teatro era una esagerazione del vero, e dalla maschera mutabile a

seconda delle parti? — Impossibile. — Tornerà alla scena fissa come presso i Francesi di due secoli fa? — Impossibile. — Muterà di scena, com'è possibile in un romanzo, dieci o dodici volte in una mezz'ora? — Impossibile. —

Dunque io non vedo come si trasformerà. — Nè tu puoi dirmi: « L'aver egli potuto trasformarsi finora è una prova che può trasformarsi ancora! » — No, mio caro; anzi, è una prova del contrario, per la semplice ragione che, allora, quelli che si lagnavano di lui potevano prevedere le sue trasformazioni e proporle eziandio, mentre oggi c'è il lamento e nessuna proposta, e per quanto si voglia figgere gli sguardi amorosi innanzi per trovare il mezzo di salute, non si vede un bel nulla.

Il Teatro è stato malato altre volte, ma il rimedio per guarirlo lo si sapeva; adesso è malato più che mai e la diagnosi non consiglia neppure una ricetta!

In questi casi di solito i malati muoiono, mi pare... Tanto più che tu stesso mi hai ammesso che il nostro è già accidentato in una gamba melodrammatica.

Eppure tu credi ancora « che la presente decadenza è il pericolo di elaborazione dal quale uscirà fuori il dramma moderno. »

Il dramma moderno?... Nè vuoi sentire una? Nel dramma moderno c'è anche il dolore, nevvero?... Ebbene sai cosa ho osservato io, e in me e negli altri: Ho osservato che sempre, quando un uomo è davvero profondamente angosciato, si tace. È allora che si vede la grandezza del libro perchè esso dà agio allora appunto all'autore di analizzare il paziente e, pur restando nel vero, cioè pur rispettandone il silenzio, di descrivere lo stato dell'animo suo.

In Teatro, invece, bisogna che quest'uomo angosciato parli lui, e così addio verità. - Insomma il dramma moderno non è possibile sul Teatro perchè noi si vive d'una vita intima, psicologica, dagli effetti grandi prodotti da una parsimonia di gesti mirabile, e sono appunto invece questi gesti che servano di stoffa al Teatro.

Un paragone.

Il Teatro antico è Napoleone I; il Teatro moderno

dovrebbe essere Moltke. Ora, Napoleone è teatrabile e Moltke non lo è. Napoleone, che comanda una battaglia, in mezzo al fumo e alle palle dei cannoni e allo scintillare delle baionette, ecc., ecc., Napoleone, che fa dei generali sul campo, che visita i feriti, o mostra il cocuzzolo delle piramidi, ecc., ecc., si presta all'azione teatrale; il gesto c'è, insomma, e il Teatro può farne suo prò. Ma di Moltke, la negazione del gesto; di Moltke, chiuso in un gabinetto per delle ore, freddo, compassato, a far dei calcoli, che cosa ne può fare il Teatro! Eppure è un gran tipo di generale quello di Moltke!... Ma è un tipo di stampo moderno e, perciò non ha gesti, e questo basta perchè il Teatro rifiuti Moltke. Se lo accettasse, dopo cinque minuti di scena muta, che fischi... senza palle sentirebbe il Feld-maresciallo rintronarsi nelle orecchie!

Il libro invece non fa restrizioni; di entrambi i tipi, di Napoleone e di Moltke, dello spirito passato e dello spirito moderno, del tipo tutto gesti e del tipo senza gesti, il libro può fare suo pro; e si è quindi obbligati a credere che il dramma moderno sarà quindi il libro e non il Teatro.

Appena appena resterà, lo dissi nella mia sfuriata, qualche grande umorista, qualche declamatore dalla voce straordinaria, che il pubblico fino accetterà ancora, ma solo, o circondato appena da qualche attore pertichino come un prestidigitatore dai servi di scena.

Il resto del Teatro diventerà pascolo del popolino. - Per la gente educata e squisita di sentire sarà come lettera morta; appena appena vi andrà come entra adesso in un baraccone da fiera, per sorridere, per mattana, per fare uno studio, non per compiacersene come di cosa d'arte degna di entusiasmo.

Il dramma puro la gente fina lo avrà in casa, in un libro di Storia - (la quale, come Shakspeare, non ha bisogno che il Teatro le tagli la barba e i capelli per piacere, anzi tutt'altro!) - in un romanzo o in un'epopea; le quali forme dell'Arte, malgrado tutto, sono ben lontane dall'avere le esigenze o i convenzionalismi impossibili ad evitarsi nel Teatro. - Scene, decorazioni, attori, per la gente fina, diventeranno roba accessoria o forse inutile

persino negli spettacoli musicali. La noia dei cambiamenti di scena, degli intermezzi, delle mille risorse, di cui ha bisogno imprescindibile il Teatro, sarà evitata, e ciò sarà considerato, naturalmente, come il miglior modo di gustare una cosa d'Arte.

Queste tendenze io le ho notate in parecchie persone dal sentimento artistico eletto, e mi parve di aver diritto a esporle e a discuterle. - Forse avrò adoperato qualche frase troppo viva per esprimerla. - Ebbene, ne chieggo scusa; se ho peccato, ho peccato in causa d'una buona intenzione. D'altronde sopporterò in pace che mi si dia del matto, del *poseur*, dello stravagante a bella posta, perchè penso che il piacere e l'onore di discutere con te, carissimo amico mio, mi pagano a usura delle taccie ingiuste che mi potrebbero venir affibbiate.

Tuo affezionatissimo

F. FONTANA.

LA MUSICA IN TEATRO



Io passo talora delle giornataccie ingrate di un malessere inesplicabile, di un malessere morale voglio dire, perchè fisicamente, grazie a tutti gli Dei dell' Olimpo, io sto maisempre come una pasqua. Ci sono delle ore in cui mi sento incapace di tutto fuorchè di paragonare me stesso a tuttociò che v'è di più arido al mondo; per esempio agli ingranaggi d'una serratura non lubricati da gocciola d'olio fin da tempo immemorabile, cigolanti, stridenti, ribelli alla manovra della chiave.



Tutto questo perchè?... Io stesso, fino apoche ore fa, non riuscivo a spiegarmi il fenomeno.

Anzitutto, in causa appunto dell'aridità di mente, del malessere morale in cui mi trovavo, mi sarebbe stato difficile assai, se non impossibile, non solo formulare un processo logico di deduzioni per discendere in me stesso alla ricerca del baco che mi rodeva, ma neppure, naturalmente, di sentire la forza di ribellarmi al mio male. Lo subivo automaticamente, come si subisce un incubo, come si subisce la parlantina, altrettanto incessante, quanto insipida del primo scimunito venuto. E poi - seconda ragione - c' era di mezzo l'applicazione milionesima del proverbio che riguarda le promesse dei marinai!... Una volta finita l'uggia, una volta scomparso il malessere, chi ci pensava più? Già, per poterne essere liberato era evidente che qualche diversivo era sopraggiunto a rompere l'incantesimo

bigio. E io, tutto in preda a questo diversivo, come avrei potuto mai riflettere all'aridità di poco prima?

Fatto sta che l'uggia, il malessere morale, l'aridità mentale se n'erano venute ed andate già parecchie e parecchie volte, quando tornarono a farmi visita proprio ieri l'altro nel pomeriggio... Ah! che martirio!... Erano due ore che io non potevo leggere una riga, scarabocchiare una parola, formulare un pensiero.

Il solo che mi si era confitto nel cervello come un gran chiodo di bronzo, il solo che vi regnasse sovrano, era la vieta immagine di paragone fra me e gli ingranaggi d'una serratura non lubricati da gocciola d'olio fin da tempo immemorabile, cigolanti, stridenti, ribelli alla manovra della chiave.

Questo pensiero non combattuto, non sviato da nessun altro, diveniva tanto gagliardo che ci fu un momento in cui l'immagine - il paragone - mi parve realtà. Mi credetti davvero una vecchia serratura. Cogli occhi socchiusi e buttato bocconi sul letto, io mi sentivo tutto fatto di ferro; il mio cuore era una spranghetta di metallo arrugginito,

i miei visceri, erano dei congegni insozzati da una polverina sottile e secolare. E mi pareva che una chiave, quella della mia volontà, si sforzasse di movere il mio meccanismo, come se essa avesse intenzione di far entrare il mio io in un ambiente meno morboso... Ma non c'era verso!... Il mio essere scricchiolava tutto sotto le mandate robuste di colei; crocchiava come un sacco di noci, ma non si moveva, ma non *giuocava.*

Fu allora che io, tra il mio «io» cigolante e la mia volontà impotente, udii sorgere un grido di:

— Olio!... Olio!...



Ma era inutile; era come un domandare da bere quando si soffre la sete sognando. Le mie labbra continuavano ancora a mormorare automaticamente: « Olio! Olio! » quando nel fosco stato della mia mente balenò un'idea... Sicuro! Ma la era proprio così!.. Il motivo del mio malessere, ignoto fino a quel

giorno, mi si rivelò ad un tratto. Le mie labbra finirono di mormorare: « Olio!.... Olio!.... » per gemere:

— Musica!... Musica!... Musica!...



Io parlo a quelli che amano la musica, e dimando loro se è possibile amarla all'acqua di rose!

L'amore per la musica o è frenesia, o è affetto indispensabile - oppure non è niente del tutto.

La musica o la si ama coll'impeto della passione, oppure si deve ammettere di non essere innamorati. - Ora chi mai, innamorato cotto davvero, potrebbe vivere tranquillamente dei mesi e dei mesi lontano dalla creatura, diremo noi, idolatrata? Così è della musica, e così allora io, dopo tanti mesi della sua assenza, m'accorgevo che la causa del mio malessere, delle mie giornataccie d'uggia, de' miei accessi di aridità mentale, era la mancanza di una ondata di suoni.

Mai, come allora che mi faceva difetto, io ho capito di amare tanto la musica! Mai, come allora, ho capito quanta importanza abbia la musica nella vita di coloro i quali si sono specialmente dedicati alla vita contemplativa.

Eppure ripensando, in quel momento al tempo felice in cui ogni sette giorni io poteva purificarmi di tante idee grette in un bagno d'armonia, io mi stupivo meco stesso di non provare con grande intensità quel *maggior dolore* di cui parla Francesca da Rimini a Dante Alighieri.

Come?... Essere sitibondo e non evocare col cruccio più cocente il tempo in cui il labbro si inumidiva alle fonti più limpide? — Come?... Desiderare con tanto slancio la vista della donna amata, e non pensare con invidia infinita agli ultimi ritrovi avuti con lei?

Eppure era proprio come ve la conto, e non tardai facilmente - uscito fuori dal mio malessere e dalla mia aridità mentale - a rendermi ragione anche di questa contraddizione apparente.



Per provare un senso di invidia e di dolore cocente, pensando al tempo in cui io avevo potuto udire della musica, bisognava che risalissi nientemeno che fino all'epoca del mio soggiorno a Monaco e a Berlino.

La memoria degli ultimi Concerti popolari, che io avevo sentito in Italia, destava invece in me una miscela di sentimenti cozzanti, parte aggradevoli, parte ripugnanti, parte di ammirazione, parte di ribrezzo.

Una sola memoria di impressione musicale ricevuta a Torino restava ancora splendida ed illibata nel mio cuore, ed era l'ultimo concerto in casa della signora marchesa di Saint-André... L'ultimo!... Pur troppo! Ma io non ero arrivato abbastanza in tempo per assistere agli altri!



Quanto ai Concerti popolari italiani....



— Ohe!... Alto là!... — mi par già di sentire a gridarmi da qualche benevolo... — Ohe!... Alto là!... Ho già capito, signor amatore di musica tedesca dei miei stivali, che ella sta per fare una lettura di vita ai concerti popolari italiani.... È il solito vezzo di noi altri del bel paese del sì, quello di denigrare tuttociò che è nostrano!

— Carissimo benevolo, un momento! — Ella ha capito un bel nulla! Io non ho avuto neppure l'intenzione di commettere simile corbelleria.

— E allora?...

— Ellora è anzi per rendere un servigio, se è possibile, a quelle egregie persone che presero l'iniziativa dei concerti popolari in Italia che io oggi

vorrei spifferare certe idee a tale proposito. Io sono certo anzi che quelle egregie persone le dividono già pienamente, che se potessero le attuerebbero dall'oggi al domani, che mi batteranno le mani quando mi leggeranno, ancorchè qualcuna di esse con rincrescimento dovesse dire: Ma pur troppo sono bei sogni!

La dirò chiara e tonda: a me fa pena di vedere una istituzione così utile e ispirata a sentimenti così squisiti, come è quella dei *Concerti popolari*, obbligata a rimanersene ancora in acque basse, a navigare ancora fra i compromessi, e le concessioni, senza poter mai spiegare audacemente le vele, come sarebbe l'indole sua vera, senza poter mai uscire in plaghe più degne di lei. A me fa pena, insomma, il vedere eseguita, e stupendamente, della musica fina in un ambiente così orribilmente grottesco com'è quello di una sala di teatro, specialmente vista di giorno.

La musica sinfonica eseguita, di giorno specialmente, in un teatro, per quanto di primissimo ordine, mi pare una gran dama ridotta a vivere in

una stanzaccia mobigliata da poche lire al mese; mi pare (spettacolo straziante) un uomo di genio ridotto a limosinare un ricetto qualunque purchessia; mi pare una stella messa a brillare in cima ad una candela di sego, o, se volete anche, di cerogine; mi pare un corredo ricchissimo di merletti di Venezia adoperato per adornare una stalla.

La musica, che è tutta idealità, io non posso più sentirla senza raccapriccio in quei baracconi ornati da orpello che si chiamano sale da teatro. Questi baracconi, questi interni di scatole enormi, con quei loro fregi volgari, con quei loro arazzi da cinque soldi al rotolo, con quei loro colori chiassosi e sboccati, con tutto quel ciarlatanesimo villano da cui vanno contraddistinti, rovinano ogni illusione, spoetizzano ogni fantasticheria, impediscono che la musica raggiunga lo scopo purissimo al quale è destinata, quello cioè di fecondare, di slarvare in fondo al cuore umano tutti quegli elementi buoni per mezzo dei quali soltanto noi possiamo osare di elevarci e di perfezionarci.

E pazienza la sera!... Alla sera tutto quell'apparato ingenuamente ciarlatanesco riesce ancora a fare la sua discreta figura... Ma di giorno!... Di giorno è una vista ripugnante! Di giorno è un malessere che stringe il cuore l'udire una melodia di Schubert, tutta limpidità, tutto brivido d'atomi risplendenti, mentre lo sguardo è obbligato a fissarsi sugli scarabocchi di una quinta o di una decorazione del fondo; di giorno è un'ansia tormentosa l'aspirare ai cieli splendidi dell'arte pura e grande che ci hanno dato Beethoven, Wagner, Braham, e pochi altri, mentre i più banali artifici che ci siano al mondo, quelli d'una sala da teatro, son lì pronti ad ogni istante, a tarpare le ali della fantasia.

Non v'è angolo della sala che non tenti di uccidere nel capo dell'uditore ogni sentimento del bello. Guardate in su, e la vôlta è dipinta a coloracci grossi e a contorni rudi destinati a sostenere la luce miasmatica del lampadario; guardate dinanzi a voi, e, dal boccascena, vi mandano un'ondata di grottesco due Fame d'oro colla lunga tromba alle labbra e

una corona di lauro nella destra, modellate entrambe quasi sempre dal più inetto degli scultori. A sinistra a destra, alle vostre spalle si allineano l'un sull'altro i palchi come grossi alveari, resi ancor più difformi dai fregi che ne adornano i parapetti, nel bel mezzo dei quali sghignazza, al solito, oscenamente, la maschera della tragedia legata insieme a un avena, a un piffero, a un violino e che so io... il tutto di cartapesta indorata.

E su quell'ammasso di parere e non essere, di voglio e non posso, artistico e gentile come la suola delle scarpe, grullo, pretenzioso, antipatico, gli alti finestroni da caserma piovono - non temperati talvolta che da qualche cencio che non ha più colore - i raggi sfacciati del sole, nei quali un turbinio di atomi di polvere eterna quanto nauseante ballonzola dentro, assaltando le nari con un odore di chiuso, di appestato, con un odore di folla umana che risale a chissà quanti anni indietro. Forse i miasmi dei nostri padri, pigiati là una sera, un secolo fa, dinanzi a qualche istrione, fluttuano ancora in quell' ambiente mescolandosi schifosa-

mente alle vibrazioni più delicate d'una fantasticheria di Chopin o di Listz!



Sono queste le tristi impressioni da me ricevute negli ultimi concerti popolari italiani. In Germania essi hanno almeno delle sale speciali. Queste sale sono anch'esse lontane, è vero, dal rispendere convenevolmente allo scopo cui furono destinate; ma almeno, ripeto, colà la musica sinfonica non è obbligata a mendicare di straforo l'ospitalità d'una sala da teatro nelle ore del giorno.

Poichè, badate, il teatro è un gufo; non è possibile che alla notte; la musica (intendo sempre la musica istrumentale) è un'allodola pispigliante nell'alto dei cieli nell'apoteosi fresca del mattino. - Volerli accoppiare; voler accoppiare il teatro alla musica pura, il gufo all'allodola, è una cosa che ripugna.



Sicchè se nel mio cuore d'artista c'è un sogno accarezzato, vagheggiato nei momenti migliori della mia esistenza, è il seguente:

Veder sorgere un bel giorno in qualche nostra città, magari in tutte le principali, un bel tempio candido e semplice; e questo tempio candido e semplice vederlo sorgere in mezzo a una piazza circondato da alberi verdi, d'un verde smeraldo e tenue non rallegrato che da poche note allegre di fiori.

Il tempio (a me par già di averlo dinanzi agli occhi), il tempio, dico, riposa su un vasto zoccolo circolare alto una diecina di gradini; sovra lo zoccolo un ordine solo di colonne gira intorno all'edificio - lontano da esse un tre metri soltanto, abbastanza da formare un porticato - e sopporta una cupola semplice non divisa dai capitelli delle colonne che da un cornicione della linea svelta

Non fregi, non prodigalità di ornamentazioni; sul cornicione (col tempo se si potrà) qualche statua; i capitelli delle colonne corinzii di stile e tutti in bronzo lievemente dorato a fuoco; la porta d'ingresso non distinta che per la mancanza d'una colonna; altre porte minori tutt'intorno all'edificio sotto il porticato.

Questo l'esterno. Passiamo all'interno.



L'interno è una vasta sala circolare, circondata da colonne. Vi possono stare un duemila persone.

Tutto è di marmo bianco... almeno di stucco bianco azzurrognolo levigato, senza fregi, senza intagli. Soltanto qua e là qualche striatura d'oro maggiormente prodigata mano mano che si sale verso la cupola. Le striature d'oro diventano intense quando giungono al lucernario aperto in mezzo alla cupola stessa, alla sommità, cosicchè sembri

che colla luce abbia a cadere dentro al tempio una pioggia dalle gocciole d'oro.

Anche le colonne dell'interno avranno capitelli corinzii di bronzo lievemente dorato a fuoco. Dal largo lucernario pioverà una luce uniforme saviamente temperata da cortine e da vetri a vari colori.

Nel mezzo della sala il posto per l'orchestra. - Intorno, intorno, a guisa di raggi, i sedili degli spettatori disposti in circolo su un piano dolcemente elevato verso le colonne. Dopo l'ultima fila di sedili, tra una colonna e l'altra, un ordine o due al più di palchi foggiati a grandi canestri contessuti di vimini bianchi e dorati.

Fiori dovunque: di fuori, sotto il porticato, di dentro, tutt'intorno all'orchestra fino ai primi sedili; poi, fra i sedili e i palchi; poi, al disopra del cornicione, da cui penzoleranno a frangia.

Sotto al porticato esterno qualche pittura; ancora qualche pittura all'interno, ma rada e, in ogni modo di valentissimo artista.

I sedili coperti di stoffa rossa, in legno bianco a striature d'oro...



Ma se vi dico che io l'ho dinanzi agli occhi quel tempio!

Ebbene è là, soltanto là, in quel tempio, che mi parrebbe possibile di guastare davvero la musica sinfonica. Finchè io non potrò assistere ad un concerto in queste condizioni, mai e poi mai mi parrà d'aver saputo cosa voglia dire: sublimazione musicale dell'intelletto...

M'accorgo che qualcuno di voi, benevoli lettori, sorride...

Perchè?

Vi par proprio una stramberia questo mio desiderio? Vi par proprio un'aspirazione da matto questo mio sogno? - Se sì, datevi, ve ne prego, la pena di pensarci su un momento e sono convinto che vi accorgerete d'aver avuto torto.

Io, lo ripeto, mi rivolgo a coloro i quali amano davvero la musica. Costoro - lo dicano proprio in coscienza - non vedrebbero di buon occhio che

questa loro arte prediletta avesse, come hanno già tante altre arti a lei di molto inferiori, un tempio speciale?... Non sarebbe questo un atto di giustizia? - Per la pittura e la scultura si fanno ad ogni momento delle esposizioni, si erigono palazzi appositi, si *stanziano* nei bilanci municipali centinaia e centinaia di migliaia di lire. - Per la musica da teatro, per la commedia... che più? per il ballo, si spendono somme favolose... che muovono perfino all'indignazione!

E per la musica istrumentale, per la musica pura, per quella che, secondo le nature più squisite, è la sola e vera musica degna di tal nome, perchè non si farà nulla?..- Perchè la si lascierà mendicare un posticino alle porte d'un teatro per farsi sentire?... Veder lei, l'Arte grande, l'Arte pura, obbligata ad accettare per un momento solo — quasi con disprezzo, quasi per compassione — quel recinto dove, con tanta ciarlataneria banale, spesso impera acclamato l'artificio gabellato per arte! Vergogna!

Ma... la spesa?!...

Si spendono 50, magari 60 mila lire in due mesi

per mettere in scena un paio di balli, fischiati forse la prima sera, e non si raccoglieranno 200 mila lire una volta tanto (e duecento mila lire non ci vorrebbero forse neppure) per mettere la musica vera, l'arte più potentemente e più divinamente ideale, in casa propria?

Io opino di non essere il solo in Italia a pensare questi pensieri e io spero fra non molto di non essere più il solo ad esprimere questi voti e ad osare di enunciare questi sogni. Le egregie persone che iniziarono i *Concerti popolari*, visto il successo grande ottenuto con essi, non potrebbero profittare della buona vena?.. Non lo vorrebbero?..

Io credo che non sia lontano il giorno in cui lo vorranno. Oltre a soddisfare la loro passione per la musica io sono persino d'avviso che essi non tarderanno ad accorgersi di aver fatto una discreta speculazione, poichè, è innegabile che il gusto del pubblico mentre va diminuendo per il vecchio melodramma va crescendo per la musica sinfonica, e gli incassi dei concerti popolari in Italia e fuori sono là a testimoniarlo.



Questo crescere del gusto del pubblico per la musica sinfonica finirà altresì, e in epoca forse non lontana, ad obbligare il vecchio melodramma a scomparire, ad obbligarlo per lo meno a trasformarsi in guisa da non esser più riconoscibile.

Ho già accennato altrove a questa trasformazione e non ho mancato di notare, a conforto del mio asserto, che fra le opere moderne, quelle che destarono maggior entusiasmo, maggior interesse, furono appunto le sole che accennavano a tale trasformazione.

Il melodramma tende a trasformarsi in poema sinfonico scenico, tende a diventare cioè uno spettacolo, teatrale sì, ma nel quale la teatralità non dovrà avere il sopravvento sull'arte, bensì questa su quella; lo spettacolo musicale, insomma, tende a diventare sinfonico per eccellenza, cioè a sagomare sulla forma migliore dell' arte musicale, la

sinfonia, il resto dello spettacolo. Questo spettacolo potrà essere adunque di due specie: lo spettacolo *sinfonico fantastico* e lo spettacolo *sinfonico scenico.*

Il primo, affidato ora puramente all' orchestra, noi lo vediamo già disegnarsi nei concerti popolari. Ad esso si aggiungeranno, probabilmente (ma semplicemente come un'aggiunta di istrumenti) le voci umane e una descrizione letterariamente squisita del soggetto; ma esso non ricorrerà mai all'apparato delle decorazioni sceniche, all'azione plastica, all'arte insomma cosidetta rappresentativa. — Il secondo sarà la sublimazione del melodramma odierno; sarà, cioè, una vasta sinfonia ogni parte della quale si foggierà ad un Atto, ma che avvolgerà come un soffio circolare, tutti gli sviluppi dell'azione, abolendo le vecchie consuetudini, cancellando il vecchio disegno, adoperando le decorazioni e i cantori come adopera un flauto o un violoncello in orchestra. Il *libretto* scomparirà; allo spettatore non verrà dato nelle mani che un vero poema perchè questo gli possa servire di guida attraverso

l'azione. In questo poema lo spettatore potrà leggere talora, è vero, qualche verso cantato sulla scena, ma saranno quei versi soltanto che garberà al poeta di fargli leggere; il poema cantato dagli attori ne sarà ben diverso, poichè, obbligato a servire esclusivamente alla musica, alla padrona del luogo, esso non verrà a mostrarsi forzatamente difforme agli occhi del pubblico, come fu costume finora.

Un libretto d'opera, infatti, per quanto accurato non è stato fino ad oggi e non poteva essere altrimenti che una umiliazione della poesia e dei poeti. Se volete convincervi a qual punto di ridicolo un libretto per opera possa ridurre un poeta, anche dei sommi, non avete che a leggere i libretti di Augier e persino di Vittor Hugo. — Il libretto non deve servire ad altri che al maestro e ai cantori; al pubblico convien dare il poema, cioè la poesia; e, se qua e là, nel libretto, come talora avviene, ci sono dei versi che sono poesia vera, il poema, ripeto, potrà accoglierli, rifiutando il resto. — Il libretto è lo scheletro, è la cucina dello spettacolo; il

libretto vale la partitura d'un clarino o di un oboè per le sua forma; la sua essenza deve fiorire nel poema; e io trovo illogico adunque che finora si siano dati a leggere i libretti al pubblico, dell'opera in musica, come troverei illogico se ci fosse l'usanza di distribuirgli la partitura per l'oboè o per il clarino.



Ma poichè ritenni sempre savio il detto « che le parole son femmine e i fatti son maschi » io mi faccio animo oggi di pubblicare i seguenti schemi di *Poemi sinfonici.*

Sono tre. — Il primo è lo schema di un poema destinato a servir soltanto per uno *spettacolo sinfonico fantastico;* gli altri due sono schemi che dovrebbero servire invece a *spettacoli sinfonici scenici.*

Ma siccome allo sviluppo del primo dovrebbero prender parte anche delle voci umane, benchè

senza apparati ed azione, se io avessi domani a farli rivestire di musica, dovrei comporre un libretto e un poema per ciascuno e cioè: il libretto destinato ad essere ignorato dal pubblico e contenente i versi, e magari la prosa, che fra il maestro e me si andrebbe d'accordo di mettere in bocca ai cantori, colle indicazioni sceniche ecc.; e poi il poema destinato invece ad esser venduto al pubblico, ad essere considerato come vera opera letteraria e non di mestiere come fu, per forza pur troppo, ogni lavoro di poeta applicato alla musica fino a quest'oggi.

POEMI SINFONICI, FANTASTICI E SCENICI



I.

POEMA SINFONICO FANTASTICO

Siamo sulle coste della Francia. È l'aurora. - Un cielo splendidamente sereno - d'un roseo delicato di conchiglia verso oriente - si specchia nelle acque dell'Atlantico. Il piano sconfinato del mare è d'un verde azzurro cangiante, pieno di riflessi profondi e di striature gialle. Le onde hanno lunghi fruscii; la brezza del mattino passa sopra di esse agitandole a cavalloni brevi e spezzati; quel murmure assiduo di gorgogli, di colpi repentini, di scrosci di spuma, che emana dai flutti, fa pensare al chiacchierio di un esercito di grossi bambini appena svegliati. Le

onde giuocano, scherzano fra loro: si accavallano, si frangono, spumeggiano, e la gran vôlta del cielo sorride di serenità sopra di esse.

Attraverso a quella serenità, sull'orizzonte lontano, passa una forma diafana. È l'Angelo dei destini umani. Egli canta la canzone del mattino; canta le laudi dell'Essere Supremo, ai piedi del quale il Tempo si consuma, incensiere infinito, e i fiori olezzano, e gli zefiri mormorano soavi melodie, e le bufere squassano, furibonde e formidabili, le grandi ali fosche.

« Benedetto nella calma e nell'uragano... Nell'a-
« more e nello sdegno sia sempre fatta la sua vo-
« lontà! »

L'eco del canto si perde nell'immensità glauca; le note tremulano nell'azzurro del cielo, e, laggiù ad oriente, divampano vieppiù fiammeggianti i raggi dell'Aurora.

E l'Angelo passa e scompare.



Intanto dalle sponde di Francia, cogliendo il vento favorevole, si staccano due navi. - Le sponde sembrano fatte di lapislazzuli e di corallo rosa e ne profuma le tinte tenerissime una nebbia tenue, piena di iridi pallide e irrequiete. Si direbbe che una gran ciarpa di velo fluttui tra cielo e terra, agitata da buffi di luce.

Le due navi col vento in poppa, sono già lontane dalla sponda. Sono due grosse navi da guerra, due fregate a vela dai fianchi potenti, dalle vele vaste come mani aperte di Numi.

Una di esse ha nome *Olimpia;* l'altra ha nome *Maria.*

Sulla nave *Maria* viaggia un centinaio di Suore di Carità. Elleno vanno in Algeria dove le chiama la guerra. Quanti feriti invocano il loro soccorso!... Là, negli ospedali squallidi, in quel clima torrido, tanto funesto alle piaghe, di quante povere crea-

ture umane elleno saranno la salvezza e la consolazione!...

L'Aurora, gettando manate di gigli e di rose per le *lunette* aperte della nave, le ha già trovate in ginocchio dinanzi ad un piccolo altare, dove un vecchio prete dai lunghi capegli bianchi, fluenti sulla pianeta color pavonazzo, dice la messa. Il cròcifisso d'argento, posto in mezzo al piccolo altare, baciato dal raggio mattutino sprigiona lampi e bagliori; il volto del Cristo sembra sfavillare d' una irradiazione divina; i ceri hanno una luce modesta e umile dinanzi al raggio del primo sole che ricorda l'umiltà e la modestia pietosa di un divoto che si prosterna a Dio. Il piccolo altare è coperto d'una tovaglia immacolata a ricami semplici, sotto ai quali sorride vividamente la stoffa rossa; presso al crocifisso due mazzi di fiori, ultimo tributo della terra, mettono nell'ambiente dei fili odorosi, delle zaffate di profumi che dànno al cervello una ebbrezza dolce e tranquilla.



Anche sulla nave *Olimpia* c'è un centinaio di donne. Sono povere creature che vengono dalle prigioni e dalle galere: sono disgraziate, le quali dopo essere scese all'obbrobrio, sono scivolate alla colpa. Dalla prostituzione al furto e all'assassinio elleno hanno raccolto tutto ciò che v'è di spaventevole nella donna, la quale non sa più quasi neppure d'essere femmina. Le deportano in Caledonia.

L'Aurora, gettando manate di gigli e di rose per le *lunette* aperte della nave, le ha trovate ammassate alla rinfusa nel covo immondo in cui vennero rinchiuse sotto coperta.

La *Maria* è una nave nuova, ha ancora la civetteria di tutto ciò che è giovane, cioè desideroso di piacere. L'*Olimpia* è una vecchia baracca di fregata corrosa dal tempo, dinoccolata, piena di insetti schifosi, scricchiolante in tutto il corpo allo schiaffo di un cavallone, a un buffo un po' impertinente del vento.

La *Maria* ha i fianchi dipinti di un bel grigio-perla dai rabeschi dorati, dai fregi cesellati sulle labbra dei bordi, dalla poppa a colori smaglianti, dalla prora ornata da una madonna con un'aureola d'oro intorno al capo, gli occhi dimessi e fisi sul-l'onda, che sembra lambirle carezzevolmente i piedi per annegarvi il serpente ch'ella vi schiaccia e fa capolino sotto la falda della gonna color minio e sotto il lembo del manto d'un azzurro oltremare a stelle d'argento.

L'*Olimpia* è nera di un nero turpe; di un nero che è l'abbandono dei colori che c'erano prima sui suoi fianchi. A poppa i fregi sembrano ruote d'un fuoco d'artifizio bruciato; il tempo e i flutti li hanno smantellati in gran parte; non n'è rimasto che qual-che mozzicone informe. Sulla prora c' è ancora lo emblema di una donna dal naso spezzato, che fa rassomigliare il suo volto, dal colorito dilavato, ad una testa da morto. Quell'emblema difforme, quella rovina di statua in legno, molti anni prima rappre-sentava *Olimpia*, la cortigiana celebre.

Adesso, in verità, potrebbe rappresentare soltanto

e al vivo, quel triste equipaggio che essa deporta, merce umana, in Caledonia.



Nel vasto covile dell'*Olimpia* le disgraziate giacciono alla rinfusa l'una su l'altra, incatenate, livide, scarmigliate, luride le vesti e le carni. Ci sono delle vecchie grinzose dal volto d'Arpia, il cui respiro nella dormiveglia ha il suono d'un rantolo. Sul loro petto avvizzito si aggrava talora la testa, fresca ancora, benchè difformata dalle sofferenze, d'una fanciulla diciassettenne.

Di tanto in tanto qualche volto rozzo di marinaio fa capolino, sghignazzando, a una porticina e getta un'occhiata lunga e stranamente bieca su quell'ammasso di forme femminili, sulle quali, qua e là, il raggio dell'Aurora mette qualche nota luminosa. Poi la porticina si rinchiude, e un'afa fetente e pesante s'aggrava su quel centinaio di corpi sonnolenti di impudiche, di ladre e di assassine.



Il cielo, a mezzodì, non è più quello che era al mattino. Le due navi viaggiano a poche centinaia di metri l'una dall'altra. Il mare le ha anzi avvicinate con un gonfiamento repentino di onde. Sull'orizzonte è comparsa una grossa nuvola negra come la pece, fitta come una boscaglia misteriosa. I capitani sono saliti sul ponte di guardia, hanno guardato laggiù e sono discesi pallidi a impartir ordini vibrati e pieni di minaccia. Il vento di terra è divenuto gagliardo e le sarchie cigolano, e le vele si agitano come grandi ali spernazzanti di uccelli spaventati.

La nuvola monta; monta negra, folta, con una maestà terribile; e il mare, sotto di essa, sembra una vasta superficie di bronzo battuta qua e là da un maglio invisibile e inconcepibilmente potente che ne sfonda una parte per sollevarne un'altra.

Un primo colpo di mare assalì le due navi ad

un tempo. Era un cavallone smisurato che veniva da terra come un branco innumerevole di tori furibondi. Esso sollevò l'uno dopo l'altro, i due bastimenti e montò sui casseri colla bava rumoreggiante, pari ad una ciurma di pirati che monti all'abbordaggio. E il vento, in groppa al colpo di mare, fischiando, urlando, schiantò alberi e vele e timoni colla possa di centomila folgori aggiogate insieme.



Quel primo colpo di mare non fu una minaccia, fu una condanna. I capitani capirono che la bufera sarebbe stata tale da non lasciar più, fin dal principio, nessuna speranza di uscirne salvi.

Sulla *Maria* non si udì un grido. Le suore, legate una coll'altra, erano state obbligate ad abbandonare la sottocoperta, dove l'acqua, penetrando, aveva tutto allagato. Il vecchio prete, legato al troncone dell' albero di mezzo, aveva intonato un salmo cogli occhi al cielo, i capegli bianchi turbi

nanti ai buffi del vento, le braccia aperte come d'uomo che offra un sacrificio e implori rassegnato. Le suore, inginocchiate intorno a lui, coi corpi gracili, tremanti verga a verga, col volto fra le mani, ripetevano i versetti del salmo.



L'*Olimpia* era divenuta una bufera in mezzo alla bufera. - Le disgraziate, le impudiche, le ladre, le assassine, rovesciate una sull'altra ad ogni colpo di mare, rotolate, contuse, disperate, avevano fatto ressa alla porticina vociando, imprecando, reclamando di uscire. - Il capitano aveva ordinato di impedir loro l'uscita ad ogni costo. Ma le donne avevano le catene ai polsi e, nel tremendo frangente in cui si sentivano, quegli arnesi di sottomissione erano divenuti un'arma formidabile di ribellione. Elleno avevano raccolti dei nodi di catene nelle mani e se ne servivano come di mazze per sfondare la porticina. - La porticina cedette. - I pochi

uomini messi là di guardia, allibiti, intontiti dalla bufera, opposero alle prigioniere una debole resistenza; furono rovesciati e calpestati; la torva schiera delle sciagurate sboccò sul cassero gridando. Le prime che vi giunsero furono partate via da un colpo di mare; le altre, fatte più prudenti da tale esempio, inoltrarono più caute, aggrappandosi ai cordami, agli anelli, alle sarchie penzolanti dagli alberi schiantati.

E poi fu una scena indescrivibile.

Verso la poppa, inchiodato al suolo, c'era un barile di alcool. - Le donne vi si aggrovigliarono sopra, i marinai vi si precipitarono. Un mozzo aveva gridato venendo dalla stiva, che la vecchia carcassa dell'*Olimpia* faceva acqua, che questa vi irrompeva da parecchie falle. Allora la ciurma, perduta ogni speranza, sapendo la inettitudine alla lotta del naviglio, aveva abbandonato tutti i posti di manovra, sorda oramai ai comandi e alle preghiere del capitano.

Un vecchio lupo di mare, che recava una lanterna, scoperchiò la botte di alcool e vi appiccò il

fuoco. Mille serpentelli di fiamme ne sboccarono a guisa di torrenti e cento mani vi tuffarono dentro ciotole, e vecchie marmitte, e bicchieri, recando alla bocca la bevanda ardente e inebbriante.

A poco e poco un' ebbrezza pazza montò a tutti i cervelli. Donne e marinai s'erano data la mano e saltellavano come demoni intorno alla gran fiamma azzurrognola dell'enorme *punch,* cantando canzoni svergognate, dimenandosi come epilettici, vociando, resi frenetici dalle libazioni e dallo scroscio continuo e assordante della bufera che li avviluppava.

E in mezzo a questo scroscio della bufera il vento portava talvolta alla *Maria* l'eco di una canzone blasfemica che veniva dall'*Olimpia* e all'*Olimpia* l'eco d'un salmo che veniva dalla *Maria.*



Il mare raccolse i due navigli sulla cresta di due onde giganti; li librò un momento lassù; poi scaraventò onde e navigli gli uni contro gli altri e li

sfracellò con un fragore d'inferno seppellendoli nell'abisso.



Ma al crepuscolo della sera cielo e mare sono nuovamente tornati sereni. Il piano delle onde è liscio come un cristallo.

Sul croco dell'occidente passa un corpo diafano. — È l'Angelo del destini umani che ripete la sua canzone, che ripete le laudi all' Essere Supremo, ai piedi del quale il Tempo si consuma, incensiere infinito, e i fiori olezzano, e gli zefiri mormorano soavi melodie, e le bufere squassano furibonde e formidabili le grandi ali fosche.

« Benedetto nella calma e nell'uragano!... Nel-
« l'amore e nello sdegno sia sempre fatta la sua
« volontà! »





II.

POEMA SINFONICO-SCENICO

Prologo.

Siamo in Grecia, nell'anno 449 avanti Cristo, cioè nel bel mezzo di quel periodo di prosperità e di pace, cui gli Ateniesi diedero nome di secolo di Pericle.

Il prologo ci trasporta precisamente nell'isola di Delo. La scena rappresenta il tempio celeberrimo d'Apollo, intorno al quale, uniti come violette all'ombra d'una quercia enorme, stanno accoccolati dei gruppi di casupole. - In lontananza si scorgono i profili della città, ricchissima e assai popolosa a quell'epoca, come ci assicurano gli archeologi.

È il mattino. - Una vecchia donna esce con un bel giovinetto da una di quelle casupole; la vecchia donna ha le lagrime agli occhi, il bel giovinetto ha nelle mani una cetra; la vecchia donna si chiama Lisistrata, il bel giovinetto Emone; sono madre e figlio.

Dal loro dialogo noi sappiamo ciò che addolora Lisistrata. - Emone deve partire quel giorno stesso per Atene. - Perchè? Lo sapremo poi. - Intanto Lisistrata parla al giovinetto con quell'affetto che soltanto una madre dolente sa adoperare. Egli le risponde consolandola con tenerezza, facendole sperare un avvenire lieto.

Un coro di pastori e di pescatori sopraggiunge ad interrompere il dialogo di Lisistrata e di Emone. Sono gli amici di Emone che vengono a dargli addio, e chiedono la causa della sua partenza. Egli, in poche parole, la racconta: nato da poveri pastori, egli si recava spesso al tempio, per vendere ai sacerdoti le agnelle richieste dai sacrifizi. Un giorno, passeggiando sotto il portico del tempio, trovò una vecchia cetra dimenticata in un canto e cominciò a toccarne le

corde; un vecchio sacerdote, che passava di là, gli chiese dove avesse imparato la musica; egli aveva risposto che, or qua, or la, quando gliene era capitata l'occasione, aveva imparato da qualche rapsoda vagabondo a grattare quell'istrumento; una passione indomabile questa, che aveva lui per i suoni! - Il vecchio sacerdote gli aveva preso amore, ed essendo egli medesimo musicista per diletto, gli aveva insegnato in poco tempo quanto sapeva; poi, vedendo che le attitudini del giovinetto per la musica erano veramente straordinarie, lo aveva consigliato a recarsi ad Atene, la città delle arti per eccellenza, dove Pericle sfolgorava allora coi raggi della fama migliore, quella della devozione per le cose dell'intelletto, e dove egli, Emone, avrebbe potuto trovare fortuna.

Così Emone partiva. — I nocchieri mettono le vele al vento; il vecchio sacerdote viene anch'egli a salutare il giovinetto; la madre se lo stringe al cuore un'ultima volta e lo consiglia, appena giunto ad Atene, di recarsi da una sua antica conoscente, stabilita colà da molti anni, la quale potrà giovare

a lui, nuovo affatto per la grande città. Lisistrata dà al figliuolo un pezzo di pergamena, su cui sta scritto il nome dell'amica e il Demi, o sobborgo d'Atene, dov'ella abita.

Tutti accompagnano Emone al naviglio; egli vi sale; il naviglio salpa.

Intermezzo sinfonico.

Il naviglio viaggia; il vènto è favorevole; è scesa la notte; il cielo è costellato di astri fulgenti. — Emone, sulla prora della nave, tocca la cetra; i marinai, beatamente oziosi in causa della bella traversata, gli stanno d'intorno aggruppati, estasiantisi alle note, che sembrano sgorgare dalle dita del giovinetto. Una melodìa semplice, primitiva — quella che Emone trae dalle corde del suo istrumento — si mesce all'armonia grandiosomente serena, che emana dal quadro stupendo che circonda la nave.

A poco a poco l'alba spunta; la nave è in vista del Pireo; l'ammirazione, allora, intorpidisce le dita

del suonatore; colle braccia abbandonate lungo la persona, cogli occhi imbambolati, le labbra semiaperte e il volto soffuso di quel color roseo che suole dipingervi la gioia, egli contempla la visione incantevole che gli è sorta dinanzi. Il Pireo è là, rosseggiante come piropo sotto i primi raggi del sole.

La sinfonia (mentre in pochi versi, veramente lirici, il poeta ha descritto tuttociò) scoppia in poche note reboanti di ammirazione e di sole, durante le quali si leva il sipario.

Atto primo.

Una piazza d'Atene, quella che volete o che immaginate voi; una piazza, cioè, dalla quale si possa vedere la maggior parte delle meraviglie d'Atene: i quattro colli celebri della città disegnano sul fondo l'Acropoli, l'Areopago, il Pnige, il Museo, il Partenone in costruzione, il Pritaneo smagliante di pitture e adorno dalle statue di Fidia.

Atene è in festa; Atene celabra le feste *Dionisie*, quelle in onore di Dioniso o Bacco. — I cittadini percorrono allegramente le vie; dalle undici porte della città entrano a folla le genti venute da paesi lontani e gli abitatori dei dintorni.

Io non starò a descrivere minutamente lo spettacolo; per chi volesse farsi un'idea più precisa della grandiosità del quadro, noterò solo che era in occasione appunto di queste feste, che gli Stati tributari di Atene mandavano a quella città i loro tributi. All'Arconte principale spettava la loro sopraintendenza; un banchetto pubblico veniva offerto a spese dello Stato e si davano rappresentazioni drammatiche, che consistevano specialmente in tragedie. I componimenti, che avevano ottenuto una volta il premio, non si potevano più ripetere; fu fatta eccezione soltanto per i drammi di Eschilo, dopo la sua morte, e susseguentemente per quelli di Sofocle e di Euripide.

In mezzo alla folla, che occupa la piazza, che canta e che balla, passa Absirto con alcuni amici. Absirto è un giovane trace ricchissimo, venuto ad

Atene per darsi bel tempo, come oggidì uno dei nostri eleganti milionari andrebbe a Parígi. — Absirto ha adocchiato una fanciulla stupenda in mezzo a quella folla e l'ha seguita; poi l'ha perduta di vista; ma egli si ostina a ricercarla, e se ne va seguitando la sua caccia.

Nel tempo stesso, dalla parte opposta da cui egli e i suoi se ne sono andati, compaiono Mirtilla e Lesbia: Mirtilla una giovinetta leggiadra; Lesbia, sua madre, una vecchietta rubizza. Elleno sono da poco tempo sulla piazza, quando vi compare anche Emone, colla sua cetra sotto il braccio, sbalordito, quasi intontito dal chiasso e dalle bellezze della gran città, nella quale egli è giunto appena da qualche minuto. Sospinto dalla folla e quasi smarrito, Emone finisce col trovarsi poco lontano da Mirtilla; i due giovani si scambiano un'occhiata, ed Emone, fatto ardito dall'aria di bontà che hanno le due donne, si avvicina loro rispettosamente dicendo:

— Sono un povero forestiero, ignaro d'Atene, e giunto or ora... Non sapreste voi indicarmi dove si trova il quartiere notato su questo indirizzo?

Così dicendo egli porge alle due donne il pezzetto di pergamena consegnatogli dalla madre.

— Ma questo è il mio nome!... — esclama Lesbia, dopo aver letto. — Chi dunque ti manda, giovinetto?

Allora Emone, lieto per così buona fortuna, racconta l'esser suo. — Le due donne lo invitano a rincasare con loro; ma mentre i nostri tre personaggi stanno per lasciare la piazza, eccoti Absirto sui loro passi. — Absirto scorgendo Mirtilla, dà in una esclamazione. — È lei!....... È la giovinetta stupenda della quale egli va in cerca. Adesso non l'abbandonerà più, non la perderà più di vista!

E la segue.

Intanto la piazza si spopola e la scena cambia.



Un terrazzo in casa Mirtilla; è notte; nel cielo terso viaggia una miriade di stelle scintillanti, le quali fanno tremolare la loro luce attraverso il fogliame e i fiori d'un pergolato, che copre il terrazzo.

Emone sta insegnando una canzona a Mirtilla. - Le parole precise, cioè i versi di questa canzone ve le risparmio; per ora mi basta di farvi notare quello che dovrebbe essere il senso che l'informa, e, cioè, il seguente:

« L'amore solo merita d'essere quaggiù lo scopo « della vita; l'amore profondo, inalterabile, che « rende dolci le amarezze, che non ha bisogno dei « sorrisi della Fortuna; l'amore profondo e inalte- « rabile, che, essendo essenza di vita, allieta coi « fiori della giovinezza persino la più tarda vec- « chiaia. »

Ma, al di fuori, sorge la voce di Absirto, accompagnato dal coro degli amici e delle etère. Anche essi cantano la loro canzone d'amore, la canzone dell'amore greco:

« L'amore non deve essere che ebbrezza; l'amore « è fuoco, e deve brillare e struggere sè stesso, « come fa appunto la fiamma. - Coronato di rose « e colle labbra stillanti vino purissimo, nudo o « spensierato, ecco il vero amore, gaiezza della « vita. »

Ma la canzone di Emone ha la palma nel cuore di Mirtilla... Ed essa finisce come ognuno può prevedere.

Mirtilla, soggiogata da una melodia voluttuosa, cade nelle braccia del giovinetto all'ultima strofa; e il pudico sipario vien giusto in tempo per lasciar supporre al pubblico quel che vuol lui.

Atto Secondo.

Affinchè il lettore comprenda meglio l'azione, che andrò svolgendo a sommi capi, conviene che io gli ricordi certi usi e certi costumi dei Greci di quell'epoca, in cui io colloco il mio melodramma; costumi e usi ben diversi di quelli vigenti ai dì nostri.

I poeti, i musicisti, gli artisti erano considerati dai Greci come i distributori del bello, come i mercanti ai quali si dovesse naturalmente ricorrere per avere un oggetto d'arte - dalla strofa, dal dipinto e dalla statua, alla donna..... compresa. - I ricchi

solevano stipendiare dei poeti e degli artisti affinchè procurassero loro le etère più belle e più intelligenti; nessun dovizioso avrebbe preso per amante una donna, alla bellezza della quale un'artista di fiducia non avesse posto il suo *visto*. Insomma, non si voleva che la ricchezza andasse scompagnata dalla bellezza; anzi la bellezza non la si considerava quasi tale, se non accompagnata da tutti gli sfarzi della ricchezza. - Il progresso civile ha abolito tali teorie, e sviluppando le intelligenze, e raffinandole, ha fatto capire che la miglior luce della bellezza è invece la bontà, cioè la modestia del costume e la naturalezza del tratto e delle abitudini; soltanto pochi vanesii si ostinano in quelle teorie, e non sanno vedere nella donna bella che un oggetto di lusso, adatto a mettere in rilievo, più d'ogni altro, tutte le frascherie fanciullesche della suntuosità.

Emone non viveva ai nostri tempi; egli ne aveva bensì la divinazione, l'istinto - e ce lo ha dimostrato la sua canzone - ma non poteva a meno di subire l'andazzo dell'epoca e del paese in cui vi-

veva. Emone, pur amando di amore vero Mirtilla, anzi perchè l'amava, non poteva ancora non augurarle quella cornice di lusso, che si credeva allora indispensabile ad ogni bella donna. Perciò, quando Absirto gli propose di cedergli la persona di Mirtilla, affinchè egli potesse farne l'etèra più splendida d'Atene, Emone ne provò dispetto e gioia insieme. Absirto ammetteva che Emone potesse restare l'amante di cuore di Mirtilla, se costei lo voleva; non pretendeva da Mirtilla che l'adesione d'essere la sua etèra, di lui Absirto; il suo desiderio non essendo altro fuor che quello di trovare una bellezza degna veramente della cornice delle sue ricchezze e dell'invidia dei suoi rivali nella vita elegante.

Così, all'aprirsi dell'atto secondo, noi troviamo Mirtilla diventata etèra di Absirto. Questi dà un gran convito per presentarla ai suoi amici, e non ha dimenticato di invitare Emone, che egli ringrazia della perla di bellezza che gli ha fatto trovare, e che egli addita, perciò, come artista dal gusto squisito per eccellenza.

Oggi, se qualche musicista commettesse di tali azioni, anzichè riceverne elogi e ringraziamenti, non potrebbe restare due ore di più nella città scandolezzata... Ma, allora!...

Alla fine del convito Emone, per altro - alfiere dell'amore vero - comincia a provare una stretta al cuore pensando a quanto ha fatto. - La gelosia cresce coll'avvicinarsi della notte; la gelosia, questo sentimento quasi impossibile, o per lo meno ridicolo nella società greca, la quale, in fatto di amore, come abbiamo veduto, ammetteva il predominio dei sensi e non dei sentimenti. — Anche Mirtilla si meraviglia di non trovare nell'adulazione e nel lusso che la circondano, neppure una millesima parte di quelle gioie ch' ella aveva provato quando, povera e sconosciuta, s'era data a Emone sconosciuto e povero.

I due amanti comprendono entrambi i pensieri l'uno e dell'altra, e Mirtilla, profittando d' un momento di confusione, esce nel giardino e fa segno a Emone di raggiungervela.

Pochi minuti dopo Emone compare tenendo Mir-

tilla sulle braccia... Mirtilla è svenuta. Era uscita mezzo ignuda, al rezzo degli alberi; la notte era fredda, e, lettori, dovete ammetterlo, anche le greche d'allora potevano soffrire per simili imprudenze, al pari delle nostre signore d'oggidì.

Tutti si affollano intorno a Mirtilla, e cade il sipario.

Atto Terzo.

Portano al rogo Mirtilla, che è morta. Absirto ha voluto che i funerali di questa etèra - che fu sua, benchè in apparenza, un giorno solo - siano degni della bellezza incomparabile della defunta.

Il corteggio sfila; poi giunge il carro mortuario, tutto festoni di fiori, sul quale Mirtilla giace distesa su un letto di rose; dietro sul carro vengono i musicisti, fra i quali Emone piangente. Egli ha insegnato loro una melodia funebre, nella quale ha trasfuso tutta la sua angoscia. Le trombe narrano lo schianto dei suoi singulti; le note delle cetre

gocciolano dalle corde come una pioggia di lagrime. C'è un punto in cui, in mezzo al dolore forsennato dell'oggi, si fa strada la memoria dolce di quella notte di voluttà, nella quale Mirtilla cadde nelle braccia di Emone.

Fra lo schianto dei singhiozzi e lo scroscio delle lagrime, un coro di fanciulle intona allora la canzone d'amore colla quale si è chiuso l' atto precedente. - La potenza della musica è tale, che tutti si soffermano, come assorti in un incanto.

Ad un tratto - allorchè le note hanno raggiunto il loro apogeo di commozione - come scossa da quei suoni, capaci di soggiogare e impietosire persino la Morte e di farle restituire la sua preda - la defunta si scuote, si alza a sedere sul carro e volge gli occhi intorno chiamando:

— Emone!

Spaventati, tutti fuggono all'impazzata. - Allora tra Mirtilla e il suo amante, rimasti soli, accade la scena capitale del dramma. - Ella, di ritorno alla vita, non è più la greca di prima. La Morte ha raffinato i suoi ideali, le ha chiuso per poco gli

occhi, perchè ella li riaprisse poscia alla luce dell'amore vero. - Questo amore, che lega Mirtilla ad Emone, non vuol più saperne del mondo. « È l'amore profondo, inalterabile » della canzone. Deve essere « l'amore che non ha bisogno dei sorrisi « della Fortuna; quell'amore, che, essendo essenza « di vita, cosparge coi fiori della giovinezza per- « sino la più tarda vecchiaia. »

Emone e Mirtilla dànno un addio al mondo, alle sue pompe, al suo lusso, ai suoi costumi, alle sue glorie. - Andranno a vivere soli fra le montagne dell'Acaja, lontani da tutti, riscaldati per sempre e uniti dal loro affetto.

Atto quarto.

Più che un atto deve essere una scena.

Siamo nelle montagne dell'Acaja. È il meriggio. Molti e molti anni sono trascorsi. - Un rapsoda mendicante attraversa la scena. È Absirto, il trace

elegante, il quale, dato fondo alla propria fortuna, vive oggi a stento strimpellando e pellegrinando. Egli pensa ai suoi casi trascorsi e riflette amaramente alla fallacia d' ogni concetto che riposi sull'ebbrezza effimera di tutto ciò che gli uomini dall'intelletto corto chiamano splendore e felicità, o con un nome solo, ricchezza.

A questo punto passano due vecchi, un uomo ed una donna, accompagnati da parecchi giovinetti e da parecchie fanciulle, i quali e le quali si cacciano innanzi uno strupo di pecore verso una fonte che zampilla sul fondo.

Il vecchio preludia su una cetra alcuni accordi, e i giovinetti e le fanciulle intonano tosto una canzone assai nota al trace mendico: « L'amore solo « merita quaggiù d'essere lo scopo della vita... »

Quel vecchio pastore e quella vecchia sono Emone e Mirtilla; quei giovinetti e quelle fanciulle sono la loro prole robusta. - Il trace mendicante si inginocchia prostrato dalla commozione, mandando un grido, e tutti corrono a lui per soccorrerlo.

Intanto il sole dardeggia sui declivi delle mon-

tagne, proiettando qua e là lunghe ombre di un cupo vellutato; la fonte zampilla come argento colato; le pecore bevono; lo spirito della serenità sembra stendere le sue grandi ali sul quadro e... il dramma è finito.



III.

POEMA SINFONICO-SCENICO

La figura di Nabucodonosor è tutta da creare ancora poeticamente; essa, a mio avviso, si presta efficacemente a una nuova concezione filosofica e drammatica, la quale entra in modo splendido e raro nell'indole dell' espressione musicale.

Nabucodonosor è una delle poche figure dell'antichità di cui gli storici ci abbiano tramandato notizia senza gran divario d' opinioni fra loro. Anche la Bibbia, la quale non parla mai di avvenimenti e di personaggi che non riguardino direttamente il popolo ebreo, fa un eccezione per Nabucodonosor, in

causa appunto della famosa schiavitù che egli impose a quel popolo. - La vita di Nabucodonosor, avventurosissima, è piena di certi tratti che rivelano un carattere altissimo, quale occorre appunto per un poema musicale.

Giovanissimo sconfigge i Giudei, alleati di Necao re d'Egitto e in armi contro Babilonia; indi conquista Gerusalemme facendo prigioniero Eliacim, coll'intenzione di condurlo seco in Caldea; ma poi, mosso a pietà dell'infelice, lo ripone in libertà e gli restituisce il trono, accontentandosi di un tributo triennale e di portar via una parte degli arredi sacri del tempio insieme a parecchi cittadini ragguardevoli come ostaggi, fra i quali Daniele, Anania, Misaele ed Azaria.

Ma mentre egli, definite le cose in Palestina, volge verso i Sirii e gli Egizii, Eliacim gli si ribella ancora, rimesso in forze. - Nabucodonosor allora torna a Gerusalemme, la prende d'assalto, ne imprigiona 50,000 abitanti, fra i quali Ezechiello e Mardocheo, li trae schiavi in Babilonia, e pone Sedecia sul trono di Giudea, col patto formale che

il popolo ebreo non debba allearsi mai più ai re d' Egitto.

Dopo otto anni Sedecìa infrange il patto e Nabucodonosor è obbligato a tornare sotto Gerusalemme. Questa volta non gliela perdona e la demolisce quasi totalmente, rasando al suolo le sue mura, le sue torri e persino il suo tempio. In pari tempo egli condanna a morte i principali cittadini, e (notate) non risparmia la mannaia che al profeta Geremia.

Conquistata la Giudea, assedia Tiro per ben 13 anni e, durante questo lungo assedio, scorrazza di guerra in guerra, sottomettendo la Fenicia, penetrando vincitore nell'Egitto, spingendo persino le proprie conquiste fino nella parte meridionale della Spagna.

Dopo di che torna a Babilonia e attende a far fiorire ne'suoi Stati le arti e le scienze, ad abbellire la sua capitale, vagheggiando di renderla la più bella città del mondo.

« Ubbriaco di trionfi » - fa sapere la Bibbia - press'a poco - « egli cominciò a credersi più grande « di Dio; volle che i popoli a lui soggetti gli ren-

« dessero culti divini; fece fondere la sua statua
« in oro, comandando che fosse adorata; ma fu
« tosto punito del suo orgoglio, poichè cadde in
« uno stato di tale demenza che si persuase d'es-
« sere trasformato in bue o in bestia feroce, tan-
« tochè, fuggito dal suo palazzo, camminando car-
« poni, si rifugiò nei boschi, dove, vivendo la vita
« delle fiere, lasciandosi crescere smisuratamente
« la barba, rimase sette anni, in capo ai quali ri-
« comparve trasformato; ma, fattosi riconoscere,
« ricuperò il trono e morì un anno dopo. »



Ora su queste poche e semplici note storiche l'immaginazione può costruire un poema grandioso. - La figura di Nabucodonosor nelle note storiche è appena segnata a linee intermittenti; la fantasia, sulla traccia di quelle linee, può concepirla completa e immensa.

Nabucodonosor deve essere stato un pensatore

formidabile; l'ideologo arrabbiato superava ancora in lui il conquistatore formidabile e instancabile, e il re pratico, che pensava ad abbellire la propria capitale e persino ad erigere sopra colonne di pietra eccelsi passeggi ombreggiati di alberi onde far cosa grata a sua moglie, allevata nella Media e perciò smaniosa di situazioni montanine, come affermano, curioso particolare, il Beroso e Sant' Eusebio.

La manìa dell'indagine, dell'assalto all' inconcepibile, doveva prepònderare in questo tipo grandioso sulle sue doti militari, sociali e artistiche, per quanto grandi; i suoi affetti e le sue passioni dovevano impallidire, per quanto vivaci, dinanzi alla passione di pensare, di acuire l'idea alla sconfitta dell'ignoto e alla comprensione dei grandi misteri, nei quali si agita e si agiterà l'uomo sempremai. - Le conquiste della terra, a qualsiasi genere esse appartenessero, per quanto sorprendenti e vaste, - gloria, amore, arte, dominio, ricchezza - non bastavano a Nabucodonosor filosofo, a Nabucodonosor, conquistatore vittorioso d'uomini, ma conquistatore

sempre vinto messo di fronte all'enigma eterno oggi ancora indebellabile e indebellato.

Finchè quella vita di lotte immediate e incessanti cui l'avevano obbligato le guerre lunghe e lontane durò, Nabucodonosor potè ancora sfuggire alle ugne di quel mostro spietato e sublime che fece spicciare dalle carni umane il miglior sangue dalle più dolorose ferite, e che si chiama il Soprannaturale. - Allora le squame di ferro della corazza e l'acciaio dell'elmetto avevano, si direbbe quasi, difeso il cuore e il cervello del gran re contro gli assalti del morbido mondo dell' Idea pura; questa vi avea spuntate sopra le armi. Le notti dal sonno breve e repentino, perchè provocato da disagi e da rudi fatiche indurate; la preoccupazione d'ogni istante degli attacchi nemici; il dover provvedere alle mille evenienze di una guerra feroce; lo svolgersi continuo di nuovi paesi e di nuovi costumi, attraverso ai quali egli passava grondante di sangue e coperto di polvere; tutto l'ambiente, insomma, di quella vita fortunosa che egli aveva scelto o che gli avvenimenti politici gli

avevano imposto, salvarono Nabucodonosor facendo sì ch'egli non cadesse preda della sua manìa sublime.

Tuttavia egli ne recava il germe con sè; forse nella prima giovinezza egli doveva essersene accorto e forse, appunto per isfuggire ai suoi danni egli s'era gettato a corpo perduto nelle lotte formidabili che abbiamo brevemente enumerato. Qualche fatto sembra provarlo ad evidenza. - Ogni grande pensatore è buono, perchè la contemplazione altissima induce a pietà; e infatti noi troviamo buono Nabucodonosor quand'egli libera Eliacim caduto in poter suo. Ogni pensatore ha anche il rispetto per chi pensa; e, infatti, noi vediamo Nabucodonosor salvar la vita al profeta Geremia... Forse il profeta gli ha parlato; egli ha capito la potenza del di lui intelletto... e lo risparmia. A quale sublime scena da epopea non si presterebbe un colloquio fra Geremia e Nabucodonosor!... Eglino rappresentavano i due popoli più potenti dell'Asia a quell'epoca, e le civiltà d'entrambi, messe a confronto, discusse per le loro labbra, fornirebbero nelle poche pagine di un poema, tutto il riassunto di molti libri di storia.



Ma passiamo oltre. - Nabucodonosor è rientrato in Babilonia e andiamovi anche noi; trasportiamoci col pensiero a quei tempi tanto lontani da noi; riviviamo colla fantasia in quella città. - È Nabucodonosor stesso che ci farà da Cicerone.

Tornato agli ozi della pace, il germe roditore dell'idea, soffocato dalle avventure di guerra, si è risvegliato nel cranio del gran re. - Sulle prime egli, spaventato, ma abituato a lottare e a vincere, ha deciso di opporgli resistenza. - Le cure della guerra erano finite; egli cercò di sviare il pensiero nelle cure della pace, come abbiamo veduto. - Ma il tentativo fu inutile.

Ricorse ai banchetti, alle feste tumultuose, ai trionfi, alle cerimonie imponenti... Invano!

Da gran tempo sulla faccia del re c'è un velo di mestizia profonda. Talora sorride, ma i suoi sono sorrisi rassomiglianti a quei raggi scoloriti e radi

che il sole lascia cadere nei vespri nebbiosi e umidi d'una giornata fosca nel cuore del verno; talora egli è colto anche da strani deliri; e balza la notte repentinamente dal letto mormorando bizzarre parole; e scende a vagare nei giardini o nei dintorni della città, respingendo brutalmente sul suo cammino chiunque si attenta umilmente di soffermarlo; alla mattina rientra pallido e disfatto, per assopirsi in un sonno turbato evidentemente da fantasmi; quando beve, ha una ebbrezza cupa; non deliba più, tracanna; il suo spirito, in preda ai fumi del vino, non si esalta più, ma sembra invece inabissarsi...



E nessuno capisce la malattia del re!...

Nessuno?... No. C'è un mendicante ebreo che la conosce. - Chi è costui? - È un vecchio cui vennero sgozzati i figli e la moglie dai soldati di Nabucodonosor quando questi distrusse Gerusalemme; la sua casa fu incendiata, i suoi averi andarono

perduti; fatto prigione, egli è venuto schiavo in Babilonia colle migliaia dei suoi fratelli. Ma nessuno volle prendersi in casa una vecchia carcassa buona a nulla, ed egli, non potendo neppure nutrirsi col pane del servaggio, fu obbligato a limosinare.

Eppure delle proprie sofferenze e delle proprie umiliazioni egli non sembra tener conto. Mai un lamento fu udito uscire da quelle labbra di mendico!... Gli è che ben altro sentimento lo predomina e lo assorbe; egli, impotente, egli, quasi decrepito, è roso da un desiderio sconfinato di vendetta, tanto più intenso inquantochè impossibile ad essere soddisfatto; notte e giorno non ha che due pensieri: quello della rovina della sua patria e quello del livore per Nabucodonosor che ne fu l'autore.

Ebbene, il Destino prepara un dramma strano: questo mendico schiaccerà il gran re; questo atomo umano, dalle sventure insuperabili, sarà quello che spezzerà nella sua mano debole e tenuta a vile, l'uomo dalla potenza insuperabile e dal braccio temuto.



Una notte Nabucodonosor, in preda ai suoi pensieri, esce a vagabondare per la campagna. Attraversando un sentiero, un uomo, un vecchiardo, un ammasso informe di cenci gli vien fra le gambe. - È il mendico accoccolato. - Nabucodonosor guarda il viso sparuto di quella creatura e, richiamato un momento alla realtà della vita, dimanda:

— Che facevi tu qui?

— Pensavo.

— A che?

— All'infinito...

— All'infinito?

— Sì, perchè pensavo ai miei dolori.

La risposta profonda colpisce il re. - Serbando l'incognito, egli continua a interrogare il vecchio... Fu un dialogo lungo quella sera, durante il quale Nabucodonosor, meravigliato di più in più, dovette convincersi d'aver trovato l'uomo più sapiente che

egli avesse incontrato fino a quel giorno. - La meraviglia è entusiasmo; l'entusiasmo è ebbrezza; e l'ebbrezza è espansione. Il gran re non vide più il mendico, vide l'uomo di genio, e come tale lo considerò pari suo, e come tale gli rivelò tutte le tremende battaglie del suo spirito.

L'accattone lo guardò con due occhi scintillanti di profonda pietà... Ma l'alba era venuta e il gran re dovette rientrare in palazzo pregando il vecchio di trovarsi a quell'istesso posto della campagna la notte seguente.



Ma la sera stessa, appena il mendicante giunse al luogo del convegno, una donna, colla faccia avvolta in un velo folto, sbucò da una macchia vicina e avvicinandoglisi gli dimandò:

— Conosci tu colui che aspetti?

— No... Mi disse d' essere un altissimo signore.

— E poi?

— E poi... è un infelice, e come tale mi piace...

— Un infelice? Perchè?

— Perchè pensa.

— Ebbene, ascolta: vuoi tu essere ricco, potente' tornare nella tua patria, beneficare i tuoi fratelli?

Il vecchio trasecolò. - La donna riprese:

— Io so chi sei. Stanotte io ero là quando voi stavate parlando. Io sono la regina e colui che tu aspetti è il gran re!

Il vecchio tremò in tutta la persona. - La donna continuò:

— M'hanno detto che tu sei un sapiente. Certo egli non si sarebbe soffermato a parlar tanto con te, non ti avrebbe pregato di attenderlo qui, se tu non lo fossi. Ebbene, se tu lo consoli colla tua parola; se tu tenti di sperdere le cupe idee che gli turbano la mente, quanto io ho promesso l'avrai...

Il vecchio non ebbe tempo di formulare una risposta. In fondo alla straducola era comparso il re e la donna scomparve rapidamente.

Da quel momento Nabucodonosor fu perduto. - La vendetta - meravigliosa onnipotenza del destino - avea messo in mano al profugo indignato e pez-

zente l'arma più tremenda che il gran re potesse temere!... E il profugo non esitò un istante a stringerla in pugno ed a servirsene. - Il gran re era roso dal verme dell'idea; questo verme bisognava ingigantirlo, farlo diventare vipera e serpente dal morso letale. L'accattone non abbandonò più la sua vittima.



E furono lunghe notti di colloqui indefinibili, durante i quali il monarca potentissimo si batteva come un ossesso la fronte chiedendo:

— Che cosa siamo noi?... Donde viene la vita? Che cosa è la morte?... Che cosa c'era prima di noi?... Che cosa avverrà dopo di noi?

Egli si divincolava come un uomo che lotta con dei fantasmi indistinti e accorrenti ad assaltarlo d'ogni parte; la sublime pazzia della curiosità umana pareva che avesse riempito della propria essenza quel cervello gagliardo e insoddisfatto sempre mai.

- Nabucodonosor era allora nel pieno vigore della virilità e, sotto le strette delle idee accavallantesi l'una sull'altra nel suo capo, batteva talvolta i piedi col dispetto ridicolo d'un bambino stizzito.

L'accattone lo lasciava parlare e divincolarsi, poi lo incoraggiava a continuare, a non stancarsi mai sul cammino dell'indagine; essa sola poteva condurre alla felicità suprema, - alla serenità infinita della coscienza e dell'essere fusi insieme. - Diabolicamente gli narrava d'aver conosciuto un semplice pastore il quale era giunto alla meta, tenacemente proseguendola.

Un pastore!... Ma, allora, lui, il monarca, lui, il conquistatore invincibile, che cos'era mai in confronto a quel pastore?... pensava Nabucodonosor. - Un'invidia inesprimibile lo colse, e il suo regno, la sua potenza, la sua gloria non ebbero più pregio alcuno agli occhi suoi.

Così passavano i giorni e le notti. - Il re diventava sempre più cupo e strano, e l'accattone rispondeva alla regina dolente, allorchè costei veniva a cercarlo:

— Come il fuoco divampa maggiormente prima di morire, così accade del fuoco che sta nel cervello del gran re. Fra pochi giorni esso sarà spento ed egli vivrà felice.



Una notte c'era un gran convito nella reggia. Il re aveva sorriso e la gioia era chiassosa, come quella che per sì fausto avvenimento avrebbe potuto sfoggiare chiunque in ogni secolo nacque cortigiano.

A un tratto il re scomparve. - Lo cercarono nel palazzo, non lo trovarono; frugarono nei giardini, fu invano.

Nabucodonosor era salito sulla più alta torre del suo palazzo. Di là il suo sguardo si sprofondò sulla città dormiente.

La vasta Babilonia, nido a 600,000 creature umane, era là silenziosa sotto i raggi della luna. Intorno intorno le correva, come una ciarpa bianca, una

muraglia sforacchiata da ben cento porte. Il Kasr, palazzo del re, giganteggiava nel mezzo della città; poco stante il gran tempio di Belo dalla forma piramidale; sui tetti delle case, somiglianti a dadi enormi, scintillavano i simboli delle divinità preferite, in bronzo dorato; le statue proiettavano lunghe ombre sottili sulle piazze che parevano grandi scacchiere d'argento; i ponti si curvavano sulle onde scintillanti dell'Eufrate come sopracciglia aggrottate da un pensiero profondo; lontano, lontano, fuor dalle mura, nella campagna vasta, spiccavano i profili delle trentadue piramidi fatte costruire di recente colle braccia degli schiavi ebrei; dai giardini pensili venivano dei buffi d'aria pregni di profumi blandamente inebbrianti.

Nabucodonosor levò gli occhi al firmamento; gli splendori delle stelle innumerevoli e della luna parvero magnetizzarlo. Rimase là colle pupille dilatate, le labbra semi-aperte, muto, immobile, colle braccia abbandonate lungo la persona. - Gli pareva che il suo pensiero, come spirto visibile, si elevasse verso quella vôlta azzurra e volasse nell'in-

finito sitibondo di conoscerlo, di visitarlo, di scoprire le cause della sua armonia luminosa, di guardare in faccia superbamente l'incompreso; e gli pareva che, più quel pensiero si addentrava nello spazio azzurro, più il suo corpo diventasse pesante e rigido.

Insensibilmente le sue ginocchia si piegarono; egli, colla faccia rivolta al firmamento rimase là qualche istante ancora; poi gli sembrò, ad un tratto, di pencolare fra cielo e terra, di precipitare fulmineamente in mezzo a nubi impalpabili e cocenti; un dolore intenso lo colse al capo, come se alcuno vi avesse assestato un colpo di mazza; automaticamente cercò un appoggio intorno brancicando con le mani, finchè toccò la terra con esse; allora una gioia pazza lo invase; era salvo; poteva poggiare su qualche cosa; la testa gli cadde sul petto, e i suoi occhi restarono là pochi minuti ad osservare scioccamente il lastricato di marmo; così carponi fece il giro del terrazzo; alzò ancora una volta gli sguardi, ma li abbassò tosto; quell'azzurro sconfinato gli faceva terrore, temeva di trovarsi ancora

fra cielo e terra; infilò la scalea che conduceva nella reggia; sempre carponi ne discese i gradini; sempre carponi si aggirò nelle stanze semibuie; sempre carponi penetrò finalmente nella gran sala del convito...

Un grido di terrore si alzò da tutti i petti; la regina svenne; le coppe caddero dalle mani tinnendo e fracellandosi al suolo.

Egli passò, carponi, in mezzo alla folla, e uscì, talora uggiolando come un cane ferito, talora muggendo come un bove spaventato...

Alcuni pastori all'alba dissero d'averlo veduto penetrare nei boschi. - Ma lo cercarono invano.

L'accattone venne trovato il giorno stesso moribondo presso una siepe. Prima di spirare esclamò:

— Io muoio di gioia.



Ma così il dramma non è finito. — Una sinfonia deve descriverci la vita errante di Nabucodonosor nei boschi. - A poco, a poco la musica attenuerà

le tinte fosche e ci farà comprendere la sana e dolce influenza della Natura sullo stato miserando di quel pazzo sublime che il Destino ha mandato a guarire nei balsami inesauribili ch'essa rinchiude nel vasto grembo.

E chiuderanno la sinfonia gli squilli di letizia e di pace serena interpreti del ritorno di Nabucodonosor in Babilonia.

L'equilibrio del pensiero umano non possibile nella gloria e nel fasto, ma zampillante dalla contemplazione della natura: ecco insomma il concetto fondamentale di questo poema musicale.

FINE



IN ROMA

TIPOGRAFIA NELL'OSPIZIO DI S. MICHELE

DI CARLO VERDESI E C.